افتتاحية . .

بحثاً عن الحرية

(دون كيشوت أنموذجاً)

2 . 2

❑ مالك صقور

((... الحرية، ياسانشو، هي أثمن ما منحته السماء للإنسان، وكل الكنوز المدفونة في البحر والبر، لا يمكن أن تساويها؛ ولهذا، من أجلها ومن أجل الشرف ينبغي أن نخاطر بالحياة. والعبودية الخانعة هي ضد الحرية، وهي أكبر الشرور)) .

هكذا يخاطب دون كيشوت تابعه وحامل سلاحه سانشوبانسا..

من بين الكتب الكثيرة، والروايات، والقصائد، والنماذج الأدبية، التي تغنّت بالحرية، ومجّدتها، اخترتُ الحديث عن رواية "دون كيشوت"، التي تعدّ من الروايات التي تبحث عن الحرية. وهي الرواية التي قال عنها أنشتاين: "ثلاثة أشياء مثّلت لي الخلود: النجوم، ودون كيشوت، والجريمة والعقاب".

وليس مصادفة، أن يقول عنها صاحب "الجريمة والعقاب" الكاتب الروسي الكبير دوستويفسكي: "عندما تقف الخليقة يوم الحساب بين يدي الله ليسألها عمّا فعلت في حياتها الدنيا على هذه الأرض، فإن الخليقة سترفع بيدها كتاب دون كيشوت، قائلة:

ـ يا مولانا، هذا ما فعلناه على هذه الأرض، هذا كشف حسابنا).

وليس أنشتاين ودوستويفسكي وحدهما ممن أعجب بهذه الرواية، بل هيغل وماركس وأنجلز أيضاً تحدثوا عنها بحماسة. ويندر وجود مفكر أو كاتب أو حاكم قرأها ولم يعجب بها. ذلك لأنها، حقاً كشف حساب. والجميع يرى نفسه فيها. وهذا سرُّ صمودها وانتشارها على مدى أربعة قرون متتالية.

سأفترض أن الجميع قد قرأ رواية (دون كيشوت)؛ وإن لم يكن قد قرأها، فلا بدّ أنه شاهدها فيلماً، أو مسلسلاً للأطفال، أو على الأقل سمع عنها، وقرأ الكثير عن هذا (الدون كيشوت)، مع أنه يصعب على قراء هذه الأيام، أن "يضيّعوا" الوقت بقراءة هكذا سفر، لأن (الأنترنيت) من جهة، ومحطات غسيل الدماغ من جهة أخرى، بالإضافة إلى "ضيق" الوقت عندهم يجعل القراء وبخاصة الشباب منهم، يبتعدون عن هذه الرواية. أقول محطات غسيل الدماغ، نعم، محطات غسيل الدماغ بنوعيها: النوع الأول: الذي يروّج الفن الهابط، والموسيقى النشاز، والرقص الداعر، والطرب الرديء.

والثاني: المحطات السلفية العصبوية، التي تعود بالمشاهد إلى عصر الظلمات، وتبث التعصب، والطائفية، والظلامية، ناهيك عن ثقافة (الهمبرغر) السريعة، وما شابه، ربما كل هذا يجعل قراءة هذه الرواية، كبيرة الحجم غير مستساغة (كما علمت من بعض طلاب كليات الآداب في الجامعات السورية). لأن الرائج في هذه الأيام، "الثقافة" السريعة، السطحية التي تتسم بالتشوش، وعدم التركيز على كل ما هو أصيل، وكون الرواية تزيد عن ألف صفحة من الحجم الكبير؛ ما يصعب تلخيصها. إلا أن هذه الرواية، في رأيي، يجب أن ترافق القارئ في الطفولة والكهولة والشيخوخة: فهي محببة للأطفال جداً، لأنهم يضحكون، ويرون فيها كوميديا هزيلة. ويتعلمون منها القيم التي ناضل من أجلها دون كيشوت ويبحث عنها.

ويرى فيها الكهول، معنى الحياة وقساوتها، يرى فيها مغزى الحياة الحقيقي، وكيف ولماذا يضيع الإنسان عمره في التوافه، أو في الجشع، أو في السعي وراء المال، وخلف المناصب وما أن يتوقف كي يلتقط أنفاسه، حتى يحس أن عمره قد انسرق منه، ويرى فيها الشيوخ: الحكمة من ناحية، والندم من ناحية ثانية على فعل شائن مرذول قد ارتكبوه.

ومع ذلك، فكل الكتاب والشعراء متهمون بأنهم (دون كيشوتيون)، لأنهم حالمون، طوباويون، وأقصد أن كثيراً من أصحاب المواقع في السلطات، هم الذين يتهمون الفنانين عموماً، والشعراء، والكتاب بالدون كيشوتية، ويرون فيهم مهووسين، أو واهمين، وقد سمعتها كثيراً وسمعها غيري، أنهم مجانين، لأنهم، أي الكتاب والشعراء والفنانين يريدون تغيير العالم، وتغيير المجتمع إلى الأفضل، يريدون القضاء على الشرور، وينشدون الحرية، والعدالة، والمساواة، وهذا كله، أعلن عنه دون كيشوت في طيات الصفحات الكثيرة، ومن خلال المغامرات التي قام بها. لذا في رأيي، يشكل مضمون هذه الرواية، البحث عن الحرية.

الحرية، التي تضمن خبز الفقراء، وتحقق العدالة، العدالة التي تعني المساواة والكرامة.

***

وإن كان (دون كيشوت) من صنع خيال سرفانتس، فهو أنموذج فني ـ أدبي، ويبقى حبراً على ورق. لكن يذّكر بقوة بشخصية تاريخية

حقيقية، هو أبو الذر الغفاري العظيم. وما زلت استغرب كيف للصحابي الجليل، خامس رجل في الإسلام، والذي قال عنه رسول الله ﷺ: ما أقلّت الغبراء، ولا أظلت الخضراء أصدق من أبي ذر". أن يضطهد، ويحكم عليه بالنفي، ليموت شهيداً من الجوع، في صحراء قفراء، هو وعياله وأم عياله، وبعد أن قرأت رواية "دون كيشوت" قديماً، وأعدت قراءتها عدة مرات، ورافقت دون كيشوت في مغامراته، كان يتجسد لي أبو ذر الغفاري، الذي أصبح من السلالات المنقرضة، كذلك، دون كيشوت أصبح من السلالات المنقرضة.

والفرق بين أبي الذر الغفاري العظيم، وبين دون كيشوت الحالم هو أن أبا الذر من لحم وعظم، ودم وروح، ودون كيشوت أنموذج أدبي من خيال سرفانتس.

أبو الذر الغفاري، هو الذي راح يؤلب الناس على الوالي، حين انحرف، قائلاً: "لقد حدثت أعمال ما أعرفها والله، ما هي في كتاب الله ولا سنة نبيه. والله إني لأرى حقاً يطفأ، وباطلاً يحيا، وصدقاً وكذباً، وأثرة بغير تقى! يا معشر الأغنياء وأسوأ الفقراء، وبشر الذين يكنزون الذهب والفضة". أبو الذر الغفاري، لم يخف الوالي، ولم يجزع من عقوبة الخليفة، لأنه حر، وكلامه كان في سبيل الحرية والحق، وقد استشهد في سبيلهما.

أما دون كيشوت، كما قلت، هو من صنع خيال سرفانتس. وسرفانتس جمع عشرات (النماذج) الطيبة، والرائعة، والنبيلة، في نموذج واحد، أطلق عليه (دون كيشوت) وصدقوني، لم آت بمثل أبي الذر العظيم إلا لأختصر، فأقول: إن ما قاله أبو الذر، هو مضمون تلك الرواية تقريباً.

***

وإذا ما عرفنا عصر سرفانتس: العصر الذي اشتهر بسطوة رجال الدين، ومحاكم التفتيش، والأخوة المقدسة، والمحاكمات غير العادلة، واستصدار القرارات بالسجن والعقوبات الظالمة، بكل الوسائل والسبل، وإذا ما عرفنا عهد فيليب الثاني، وما كان في عصره، من فساد الأخلاق والإدارة، وانتشار السرقة، والقتل، والنهب، والطغيان، أدركنا السر في إصرار سرفانتس في إبداعه على هذا (الدون كيشوت) الذي أراده أن يكون مرآة عصره.

ولهذا، جاء دون كيشوت وطموحه الكبير من خلال مغامراته كفارس جوال، أن يخلص العالم من الشرور والفجور، ونصرة المستضعفين والقضاء على اللصوص، والمتربصين بحقوق المواطن، وحماية الفقراء من الذئاب الذين هم في ملابس بشرية.

دون كيشوت: فارس، وللفرسان الحقيقيين: أخلاقهم، طموحاتهم، وأهدافهم السامية النبيلة. وأولها هجر مباهج الدنيا ومتاعها. وإحقاق الحق.

من الصفحة الأولى، يرسم سرفانتس بسخرية مبالغ فيها، صورة الرجل الخمسيني الضامر الهزيل، وهو ينظف أسلحة أجداده الفانية البالية. ويحضّر برذونه الذي ليس حصاناً

ولا حماراً، فهو أشبه ببغل أعجف، ويقنع الفلاح البسيط الذي يأكل من عرق جبينه أن يصبح رفيقاً له، وحامل سلاحه، وقد قطع له وعوداً سخية، بأنه سيقتطع له ولاية وسيطلق يده فيها ويجعل منه حاكماً.

لن أتوقف عند التفاصيل الكثيرة، لكن لا بد من التوقف عند الثنائي الذي جمعه سرفانتس في نموذجين: دون كيشوت وسانشوبنثا:

ـ دون كيشوت:	طويل، ضامر، هزيل.
ـ سانشو:	قصير وبدين.
ـ دون كيشوت:	حالم، ذو خيال جامح.
ـ سانشو:	بسيط جداً حتى السذاجة والغباء
ـ دون كيشوت:	متعلم ومثقف.
ـ سانشو:	أمي لا يحسن القراءة.
ـ دون كيشوت:	يحب المجد والشهرة، يكره المال، والأكل لا يعني له شيئاً
ـ سانشو:	جشع، نهم، همّه أن يملأ بطنه.
ـ دون كيشوت:	يكره الملك والسلطة.
ـ سانشو:	يريد أن يصبح حاكماً لولاية أو جزيرة.

ومع هذا الثنائي تنمو أحداث الرواية، التي أرادها سرفانتس أن تكون في البداية (حكايا وعبر) إذ، أن كل مغامرة هي قصة أو حكاية وفي كل مغامرة عبرة.

***

تجلى مفهوم الحرية عند دون كيشوت مذ غادر بيته، أو كما يسميها (الخرجة الأولى). ففي الفندق أو الخان الذي نزل فيه، أول ما تقع عيناه عند مدخل الخان على غانيتين من بنات الهوى، تقفان لإغواء الرجال والزبائن، وتبيعان جمالهما بالمال. إلا أن الفارس النبيل يراهما فتاتين طاهرتين عذراوين، وعندما يخاطبهما بكل احترام وهو يحسب أن العناية الإلهية قد أرسلته كي يكون في خدمتهما.

لكن الفتاتين الغانيتين تصابان بالدهشة والصدمة، من مجنون كهذا. إلا أن دون كيشوت يمتلك من حجة الإقناع ما يجعلهما تصدقانه وتشاركانه في حفل ترسيمه فارساً جوالاً. عندئذ تستيقظ الرغبة الهاجعة في أعماق كل منهما، أن تكون الصفات التي ذكرها صحيحة مثل: (الشرف، العفة، الطهارة، العذرية، الأنوثة النقية). وهنا، ربما يسأل سائل، أين الحرية؟

من وجهة نظر الغانيتين أنهما حرتان. فهما حرتان بنفسيهما، وتتصرفان على هواهما وما تشاءان. أليست الحرية في إحدى وجوهها أن يفعل المرء ما يشاء. وهاتان الغانيتان تبيعان الهوى، فليكن، هذا شأنهما، لكن دون كيشوت لا يرى في هذا حرية، بل يراها

عبودية. عبودية الجسد، عبودية المال، عبودية الشهوة الخاضعة لمشيئة الظروف التي أجبرت هاتين الفاسقتين على امتهان هذه المهنة المشينة، لأن الحرة تجوع ولا تأكل بثدييها.

وإذا ما تتبعنا كل مغامراته المضحكة المبكية، ستكون بهذا الشكل، ولكن بمضامين اجتماعية، ووجدانية وإنسانية، لها علاقة بالقضاء، ورجال الدين، والأخوة المقدسة.. إلخ.

لنتذكر الحادثة الأولى، عندما رأى رجلاً بديناً يضرب صبياً صغيراً، ينتفض الفارس النبيل، وينقض كالباشق على فريسته مصوباً رمحه إلى صدر الرجل الظالم، ويتضح أن الصبي يرعى أغنام الرجل وهذا يتهم الصبي بالتقصير والإهمال وإتلاف القطيع، إلا أن الحقيقة غير ذلك، فالرجل البدين الظالم اللئيم يضرب الصبي لأنه يطالبه بأجرته. وفوق ذلك، فالرجل بخيل وكذاب. ودون كيشوت يحسب أن البخيل ليس حراً لأنه يعبد المال. وهكذا يسير الفارس من مغامرة إلى أخرى... وتكبر المسؤوليات، والقارئ يظل مشدوداً إلى هذا الثنائي المتناقض: دون كيشوت وسانشو. الأول بخياله الجامح، وسانشو بسذاجته وغبائه. وفي هذا التضاد المتلازم يكمن سر من أسرار الرواية، كما قلت، ويكمن نجاح سرفانتس في دفع الأحداث وتصعيد المغامرات إلى أعقد..

وهكذا، تبدأ الرواية في واقع بائس تعس مليء بالخطايا، والأفعال الشريرة، وحلم دون كيشوت تغيير هذا الواقع إلى الأفضل، وعلى هذا النحو تكون الخرجة للفارس ذي الطلعة الحزينة التي يمكن تحديدها بالتالي: دون كيشوت يخرج إلى العالم من جديد، تاركاً كل شيء. همه إصلاح المجتمع والعالم ناشداً المجد والشهرة عن طريق القضاء على الفساد. وسانشو يصاحبه طمعاً بالغنائم، وصيرورته حاكماً.

ولأن للفارس أخلاقه، فالنبل والتسامح، ونصرة المظلوم، وإغاثة الملهوفين هذه كلها صفات دون كيشوت، وهو في الوقت نفسه يسقط صفات الفروسية الحقيقية على الآخرين. وهذا لأن أخلاقه وطباعه حرة. فعندما يلتقي برهط من الرجال مكبلين بالأصفاد والأغلال، مربوطين بسلاسل متينة، ومعهم حراس أشاوس. تتحرك النخوة عند دون كيشوت كي يعتق هؤلاء البشر من قيودهم الثقيلة. فينصحه سانشو قائلاً: هؤلاء مجرمون والملك عاقبهم، لأنهم يستحقون العقوبة. لكن دون كيشوت لا يسمع النصيحة. ويجلس يصغي لقصصهم، وكل واحد منهم لديه قصة مشوقة أكثر من الآخر، والقصص كلها تصب في أن القضاء غير العادل هو الذي أصدر هذه الأوامر بسوقهم إلى الأعمال الشاقة. وليعملوا سخرة في التجديف على سفن الملك. ويقنع القلب الطيب قائلاً: الحرية حق الجميع، وأن الاضطهاد صفة حيوانية، وحجز الحريات صفة لا إنسانية. ولكن، ماذا يحصد الشهم الغيور الفارس النبيل؟ فما أن يحرر هؤلاء المجرمين من أصفادهم، حتى ينقلبوا عليه. فيطرحوه أرضاً، ويوجعوه ضرباً، ويسرقوا طعامه، ويحطموا خوذته.. عندئذ يشمت به سانشو، لأنه أعاد

المجرمين إلى المجتمع. فيطلق دون كيشوت حكمته: "**الإحسان إلى الأشرار كصب الماء في البحر**". ولكن، وعلى الرغم، من الأذى الذي لحق به في كل مغامراته، لم يرتدع، ولم ينثنِ، لأن الحرية في طبعه. ولأنه آمن إيماناً راسخاً بالحقيقة التي يجب أن تكون. وهذه لن يستطيع الوصول إليها إلا بالتضحيات الكثيرة والكبيرة، والإصرار والعناد. فهو مشبع بالإخلاص للمستضعفين وللمثل العليا، وفي سبيلها يجب أن يتحمل كل أشكال الحرمان وحتى التضحية بالحياة، فهو يؤمن بأن الاهتمام بالنفس شيءٌ معيب. لهذا فهو يعيش من أجل الآخرين، من أجل أخوته بالإنسانية، من أجل استئصال الشر. ولهذا له أعداء. وأعداء دون كيشوت منذ أربعمئة عام، هم أعداء الدون كيشوتيين حتى أيامنا هذه، إنهم أعداء الحرية الذين يمثلون الدوق والدوقات أو من في مقامهم وكل ذوي الضمير الميت وضيقي الأفق، والأنانيين، والمتعصبين.

كما وتتجلى وتتجسد رؤيته للحرية، عندما تحصل المعجزة، ويصبح سانشو حاكماً لجزيرة برتريا: ولنا أن نتصور سانشو البسيط، النهم، الجشع، الجائع جداً، كيف يصبح والياً أو حاكماً، وله حاشية، ويستقبل استقبالاً شعبياً كبيراً يليق بمقام الوالي الجديد؛ فتدق الأجراس ابتهاجاً بهذا الحدث، ويعبّر الشعب عن فرحته في احتفال مهيب في الكنيسة لإجراء مراسم تنصيبه حاكماً مدى الحياة على جزيرة برتريا.

وهكذا، تحقق حلم سانشو، وأصبح حاكماً، لكن المعجزة التي تحققت، لم تدهش الدوق نفسه، بقدر ما صعق دون كيشوت من قدرة سانشو على الحكم. وتعد قصة تنصيب سانشو حاكماً، قصة رائعة، وتربوية، فيها من الحكمة والعبرة، قصةً يعلّم فيها سرفانتس أصول الحكم: من حيث الإنصاف، والعدالة، والنزاهة، وكيف على الحاكم أن يتصرف، والأعجب من هذا كله: إن الشعب لم يصدق أن يكون الحاكم هكذا، والشعب لم يعتد أن يكون الحاكم بهذه الصفات النزيهة، العادلة.. والأهم من كل هذا، أنه لم يمد يده إلى الخزينة، وهي المرة الأولى، التي يرون فيها حاكماً لا يمد يده إلى الخزينة.. وبهذا، أعطى سرفانتس مثالاً طوباوياً زائد دون كيشوتياً عن الحاكم أو كيف يجب أن يكون الحاكم. لكن تحصل المفاجأة الكبيرة. فهذا الفلاح الذي قضى عمره حالماً أن يصبح حاكماً، وقد أصبح فعلاً، سرعان ما يزهد في الحكم. فيستقيل قائلاً: **اتركوني أرجع إلى حريتي**. إذ يبرهن سانشو، أن الحاكم الذي هو سبب حجز الحريات وقمعها، هو نفسه ليس حراً. وهنا تكمن العبرة.

* * *

هذا غيض من فيض عن دون كيشوت ـ الفارس النبيل وعن الرواية التي تجلّت فيها الحرية بمعانيها المختلفة، الأخلاقية، والسياسية، والاجتماعية، بإعادة الغانيتين إلى جادة الصواب، أو إغاثة الملهوفين، ونصرة

المستضعفين، ومعاقبة المجرمين، والحكم بالعدل، وإقصاء القضاة المرتشين وعقوبتهم، وإنصاف المظلومين، والوقوف بصف الفقراء، وهل بعد ذلك، ديمقراطية أكثر، أو حرية أكثر، من حرية الفارس النبيل!، الحرية التي تعادل عنده، الكرامة والمساواة، والعمل، فلا حرية من غير خبز، ولا حرية من غير كرامة، بالإضافة إلى الكثير من العبر والحكمة، في طيات الرواية. لكن الغلطة الوحيدة في حياة دون كيشوت، أنه ولد متأخراً.

بدلاً من الخاتمة:

أوقفني أمام المرآة، وقال لي:
يا آدم: أتريد صورة، ترى فيها حقيقة الحرية.
فقلت: لا، لئلا تكتفي العين بالصورة. فتبقى الحقيقة وراء الحجاب.
فقال ساخراً:
الحرية: هي الحقيقة وهي الحجاب*

---

* من نص: باب الحرية. ـ ناصيف نصار ـ

□□

إشكالية الأنا والآخر في الرواية العربية

□ د. ماجدة حمود *

يؤرق سؤال الهوية الإنسان حين يحس بخطر يقتلع وجوده! لذلك تبدو إشكالية (الأنا) و(الآخر) انعكاسا له، إذ يتمّ البحث عما يؤكد الذات، ويثبت خصوصيتها، التي يتميز بها عن الآخر! لهذا لا يدرك المرء هويته إلا في لحظة مواجهة المختلف! فيرتد إلى مكوناته الأصلية، التي تجعله يحس بوجوده، وضرورة أن يحافظ عليه! مهما كانت التحديات التي يواجهها، وكلما زادت حدتها زاد التمسك بمكونات هويته وخصوصيته!

لكن ثمة أسئلة تراود الباحث في هذه الإشكالية منها: هل تعني الهوية مفهوما ثابتا، ضيقا، مغلقا على ذاته؟ أم هي مفهوم منفتح على الآخر بقدر انفتاحه على ذاته؟ هل يمكن أن تتشكل هوية بمعزل عن الآخر؟ كيف تتكوّن الخصوصية؟ هل يهددها الانفتاح على الآخر أم يغنيها؟ ترى من المسؤول عن النظرة الضيقة للهوية؟ هل هو الأنا أم الآخر؟ أليس المسؤول عنها كل من يتمركز حول ذاته، ويمسخ غيره في صور نمطية؟ أليس كل من يدور حول جملة من الثوابت والأوهام، ويجعل الآخر نقيضا له؟

ألم يعزّز الفكر الاستعماري، ومازال، المركزية الغربية؟ ويؤسس لهوية ضيقة الملامح، تعزّز الصراع، وتقضي على بناء جسور التفاهم؟ لكن أليس من الخطأ وضع الآخر الغربي في سلة واحدة، ألا نجد بينه الأصدقاء مثلما نجد الأعداء؟ ألا يولّد الاستعلاء لدى الأنا استعلاء لدى الآخر؟ ترى ألا تتأثر هذه النظرة بالظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية؟ لذلك تبرز النظرة الضيقة لـ(الأنا) أثناء الخطر الخارجي، فتكثر الصور النمطية للآخر، وتصبه في قوالب جامدة ومشوهة!! ولعل أكثر الفنون قدرة على تجسيد إشكالية الأنا والآخر هو الفن الروائي، إذ يتيح الفرصة لصوت (الأنا) للتعبير عما يجول في أعماقها من مخاوف وآلام، فتنطلق في نقد الذات والآخر، وإن كان هذا النوع من النقد يمارسه عادة المثقف الغربي أكثر من العربي، لهذا شكّل أحد أبرز عوامل النهضة الغربية، وكي لا يبدو هذا القول نوعا من جلد الذات، يحسن نشير

* أستاذة في جامعة دمشق ــ كلية الآداب.

إلى أن النظرة الضيقة يعاني منها كل إنسان جاهل في أي زمان ومكان، فمن يفتقد الثقافة يفتقد سعة الصدر، أي روح التسامح، واحترام الرأي الآخر!

تعريف الهوية:

حين يحس المرء أن ثمة ما يهدد وجوده، يسرع إلى تأكيد ذاته باحثا عن شيء أصيل كامن في أعماقه، يركن إليه، كي يحسّ الثقة والأمان والقوة لمواجهة الخطر، وبذلك تتشكل الهوية في أدغال الذات، حيث تتجسد عبر انتماءات ومكونات تتعلق بالجنس والعمر والطبقة الاجتماعية والموروث الثقافي، الذي يشكل ركيزة أساسية فيها، مما يجعل الآخر المعتدي يهتم بالقضاء عليها، أي على كل الثوابت التي تشكل الروح والوعي، حينئذ يسهل القضاء على الخصوصية، لذلك اعتنت بها الشعوب المتحررة حديثا، كما بيّن لنا د. زكي نجيب محمود، إذ إن الهوية الخاصة "لا تصان ... إلا بأن يتمسك الشعب بثقافته التي ورثها عن أسلافه، أي في العقيدة وفي اللغة وفي الفن، وفي الأدب، وفي كثير من النظم الاجتماعية."(1)

إن الهوية هي ما يصمد من الإنسان عبر الزمن، إذ تلازمه مكوّنة شخصيته، ومحددة معالمه بشكل ثابت، مما يمنح إبداعه طابعا خاصا، فلا يكون مسخا للآخرين، لهذا تعدّ شرطا ملازما للفرد، يؤثر على الجماعة، ويمنحها سمة خاصة بها، لذا لا نستطيع فصل (الأنا) عن (النحن) لأن الهوية تحقق شعورا غريزيا بالانتماء إلى الجماعة والتماهي بها، فتتبادل معها الاعتراف، وبذلك لا يمكن اختزالها في تعريف صافٍ وبسيط.

الهوية بين مفهومي الانغلاق والانفتاح:

إن المثقف لا يمكن أن يرى في الهوية تقوقعا على الذات من أجل الحفاظ على معطياتها، ويرفض الانفتاح على الآخر، لأن ذلك يعني الجمود والضعف والانحطاط، مما يناقض مفهوم الثقافة، الذي يقوم على التطور والاعتراف بكل معرفة جديدة! لذلك يرفض المثقف (الروائي) قمع إرادة التغيير وعرقلة أية محاولة لاختراق السياجات العقائدية والعرقية التي تقيمها (الأنا)! لأن الذات الخائفة من الانمحاء تزداد تقوقعا على نفسها، ورفضا للآخر، لكن المثقف الحقيقي يتجاوز هذه الرؤية المغلقة، ويبتعد عن التعامل مع مكونات هويته القومية بصفتها جوهرا ما وراثيا أو عنصرا نقيا أو بنية ثابتة أو حقيقة متعالية أو شعارا مقدسا، وبذلك يخرجها من إطارها الجامد، وينظر إليها بصفتها شرطا يمكن تغييره، أو معطى ينبغي صنعه وتحويله، لهذا يعدّ أكثر الناس وعيا بالهوية، وقدرة على تجاوز المألوف، والابتكار، فالمهم ألا يحول تعلقه بما يشكل رموزه وهويته دون ازدهاره وتألقه، ودون تفرّده وإبداعه، فالخصوصية فرادة يكون فيها الإنسان عالميا.(2)

من هنا نجد الروائي يرى هويته في إطار من التعددية، كما قال الروائي (أمين معلوف) حين سئل عن هويته: هل هي فرنسية أم لبنانية؟ أجاب هذا وذاك! ليس بمعنى أن نصفه فرنسي ونصفه لبناني، لأن الهوية لا تتجزأ أبداً إلى أنصاف أو أثلاث، بل هي هوية واحدة تتشكل لدى كل شخص "من مجموعة من العناصر لا تقتصر بالطبع على تلك المدونة في السجلات الرسمية، وهناك بالتأكيد، لدى الأغلبية العظمى من الناس، الانتماء إلى تقليد ديني وإلى جنسية، وأحيانا جنسيتين، وإلى مجموعة إثنية أو لغوية، وإلى أكثر اتساعا أو أقل، وإلى مهنة ومؤسسة ووسط اجتماعي ..."(3)

إن هذه العناصر المكونة لهوية الشخصية أشبه بالمورّثات لكنها ليست فطرية، بل هي أقرب إلى المفهوم الاجتماعي، لذلك حين يتهدد خطر خارجي أحد عناصر الهوية (الدين، اللغة....) فإنها تُختزل في هذا العنصر، لكن في الأحوال العادية لا يمكن لجماعة أو فرد أن يكون حبيس هوية ذات بعد واحد، فهي تتميز بطابعها المتقلب الذي يمكن أن يخضع لتأملات مختلفة واستخدامات عدة(4) تتأثر بالبيئة الاجتماعية والثقافية التي بزغت فيها، مثلما

تتأثر بتجاربها مع الآخر سواء أكانت لقاء أم صراعا!

الهوية بين الأنا وإشكالية الآخر:

إن الآخر هو المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي، وتتضح إشكالية الأنا والآخر الغربي بسبب سوء التفاهم والمواجهة السياسية والعسكرية، أما علاقتنا به من الناحية الثقافية والاقتصادية والتقنية فبدت ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها.

إذاً لا تتضح ملامح الهوية دون لقاء مع الآخر، إذ إن العزلة عنه، تجعلها ذات بعد واحد، فيسرع إليها العطب والجمود، في حين نجد اللقاء معه يمنحها أبعادا مركبة، تنفتح على أكثر من عالم، ولكن هل تشكلت هوية (الأنا) في الخطاب العربي عبر لقاء الآخر أم عبر مواجهته؟ أم الاثنين معا؟! أ ليس هذا الآخر هو الغرب المتفوق المسيطر؟ ترى هل نستطع أن ننأى بأنفسنا عنه؟ ألا نعيش أجواء حداثته رغم توتر علاقتنا معه؟!

إن هذه الإشكالية هي أحد وجوه أزمتنا الذاتية، التي لا حلّ لها سوى تجاوز النظرة الضيقة التي ترى الحداثة الغربية من خلال ثنائية الأنا والآخر المعتدي، فعلينا أن نمارس هويتنا واختلافنا بشكل نعيد فيه ترتيب العلاقة مع ذواتنا ومع الآخر، أي أن نغيّر موقفنا منهما معا، فإذا كنا ننعم بإنجازات الغرب منذ زمن، وندخل بفضله اليوم عالم الفضاء، بعد أن سيطر عليه، فإننا نجد أنفسنا ملزمين بالتعامل معه على هذا الأساس، دون أن يعني ذلك تقليده والرضوخ له.(5)

وقد وجدنا من يدعو إلى نفي الغرب من حياتنا، ويرى الهوية العربية نقيضا للآخر! حيث يتحصّن بها الخائف أثناء مواجهة خطر خارجي، فتضيق نظرته، ويضع الآخر في صورة نمطية، لهذا وجدنا (الأنا) العربية تصبّ الغربي، سواء أكان منتميا للحكومة أم للشعب، في قالب العدو، الذي يعمل على مسخ هويتنا!

إن مثل هذه الصورة النمطية لم تتكون بتأثير العدوان الذي تعرضت له (الأنا) اليوم، بل بتأثير حروب الماضي، مما أنتج سوء تفاهم، مازالت آثاره تنغص العلاقة بيننا وبين الآخر!

إذاً تمّ تشويه صورة الأنا والآخر، بتأثير الحروب، وبتأثير وسائل الإعلام التي يتحكم بأغلبها الآخر الصهيوني (بفضل المال الذي يستثمره في هذا المجال) لهذا من الطبيعي أن تكثر فيه الصور النمطية المشوّهة للأنا العربية والمسلمة.

تبرز خطورة هذه النظرة الضيقة، التي نجدها لدى العرب والغربيين معا، في كونها قد تحوّل الهوية إلى نوع من التحزّب والتعصّب أي إلى انغلاق على الذات ورفض الآخر، حتى إننا وجدنا بين العرب من يرفض استخدام المناهج العلمية للغربيين بدعوى الحفاظ على الخصوصية، كما وجدنا من ينبهر بإنجازات الآخر، فيقلدها إلى درجة فقدان هويته الخاصة ومسخها!

هنا نتساءل: هل هناك من يستطيع، في هذا العصر الذي أصبح قرية كبيرة، أن يعزل نفسه في هوية مغلقة؟ لكن الأهم من ذلك، الإجابة على السؤال التالي: هل يمكن الانفتاح على الآخر والحفاظ على الهوية في الوقت نفسه؟

إن العرب حين ينغلقون على ذواتهم بدعوى الهوية، فإنهم يغلقون أبواب الحياة الحديثة التي تعتمد العلم والمناهج الحديثة، فيعيشون زمانا غير زمانهم، ويبقون عالة على الآخرين، وكي يكونوا أبناء عصرهم فاعلين فيه، عليهم أن ينفتحوا على الآخر، ويتمثلوا معارفه، دون مسخ هويتهم، وذلك لن يكون إلا بالإبداع، الذي يحقق تحررا حقيقيا من الآخر، سواء أكان غربيا أم تراثيا!

إذاً إن أي تطوير للذات بحاجة إلى لقاء مع آخر مختلف يمكن الاستفادة من معارفه، وحتى حين نواجهه نتعرف على نقاط ضعفنا، فنندفع لتغييرها، مثلما نتمسك بمزايانا، وبذلك يتبيّن لنا أن معرفة الذات على حقيقتها لن تكون إلا عبر الاحتكاك بالآخر.

وعلى هذا الأساس إننا لن نستطيع السير في طريق الحداثة إلا حين نستفيد من الاحتكاك بالآخر دون خوف على هويتنا، فنتعلم المناهج التي أوصلته إلى تحقيق إنجازاته العلمية، كما تعلم هذا الآخر منا في الماضي، إذ سعى في أثناء الحروب الصليبية، كما يحدثنا أسامة بن منقذ في كتابه "الاعتبار" إلى التعلم منا فنون الحرب والطعام، دون أن يشكل هذا التعلم خطرا على هويته!

إذاً حين نثق بأنفسنا، ونمتلك الوعي بذواتنا والاعتزاز بحضارتنا، نستطيع أن نشرّع أبواب الاختيار على أسس معرفية وجمالية بمعزل عن كل ما يغلق الفكر ويحاصر الوعي، مما يسهم في امتلاك (أنا) مبدعة، تواجه أية محاولة للمسخ أو القضاء على الخصوصية، وهذا ما فعله العرب حين كانوا أقوياء **"فتحوا ثغورهم جميعا لكل ثقافة تأتي من خارج حدودهم أيا ما كان مصدرها، وهي إن لم تأتهم من تلقاء نفسها، أتوا بها عامدين، جاءتهم "ثقافة" وأرسلوا رسلهم ليجيئوا إليهم بثقافة، ولم يخطر لأحد منهم_إلا نادرا_ أن يقول إنه "غزو ثقافي" وذلك لأنهم كانوا أصحاء أشداء لا يخشون على أنفسهم لفحة البرد أو جنى ضربات الصقيع.**

ولماذا نطوي القرون القهقرى أكثر من ألف عام بحثا عن مثال لما قد كان عليه الأسلاف، إنه لتكفينا بضع عشرات من السنين، لنرسل أبصارنا إلى ساحة الرجال، فهذا هو الشيخ محمد عبده يقرأ ما كتب (هانوتو) ليردّ عليه، ثم سافر إلى إنكلترا، ليلتقي وجها لوجه مع شيخ فلاسفة بريطانيا في ذلك العهد، وهو (هربرت سبنسر)..."(6)

إن أجدادنا لم يشعروا بالخوف على هويتهم، حين انفتحوا على ثقافة الآخر، لأنهم كانوا أقوياء واثقين بأنفسهم، حتى في عصر النهضة (في القرن التاسع عشر) كانوا أكثر ثقة وجرأة في حماية هويتنا؟ ألم نجدهم أكثر انفتاحا على الآخر مما نحن عليه اليوم!!؟ ألم يكونوا أكثر إيمانا بما يشكل ثوابت أمتنا؟ لهذا لم يهب أجدادنا الحوار، رغم اعتزازهم بخصوصيتهم! ألا يكمن العيب في ذواتنا اليوم، قبل أن يكمن في غيرنا!؟

الآخر والنظرة الضيقة:

يتضح سوء فهم الآخر للهوية العربية الإسلامية، حين وضعها ضمن إطار ثابت، فشمل الحاضر والماضي أيضا، لذلك افتقد كثير من المستشرقين الموضوعية، فقد وظّف بعضهم دراساته لخدمة الفكر الاستعماري! لهذا وجدنا من يعمل على إضعاف أهم روابط الهوية في الشرق (اللغة والدين) ألم نجد من يبذل جهده في هيمنة لغته على العربية؟ ألم نجد من يحصر الدين الإسلامي في جدران الفكر الإرهابي واضطهاد المرأة والاستبداد؟ لهذا انتقد (ادوارد سعيد) افتقاد الباحث الغربي، أثناء دراسته ثقافة الآخر، شرطي المعرفة العلمية، **الأول**: هو **الإحساس بالمسؤولية تجاه الثقافة أو الشعب موضوع الدراسة**، **والثاني**: الموضوعية، فهو يتأثر بما هو غير علمي كالعواطف والعادات والتقاليد والقيم، التي تربى عليها، لهذا لا يمكنه أن يقارب دراسته للشرق أو للإسلام إلا من موقع الهيمنة والإقصاء، فيسهم دون وعي منه بتعزّيز ثقافة الكراهية، وينسى واجبه العلمي والأخلاقي في الحيادية، ولكن أين هذا الدارس الحيادي، الذي يعيش بعيدا عن العواطف القومية (كحب الوطن) والعواطف الخاصة (كاليأس)؟ لذلك أكد (سعيد) ضرورة أن يسعى الدارس إلى توظيف عقله ومعلوماته التي حصل عليها، كي يخترق الحواجز القائمة بينه وبين عصر النص، وهي حواجز ثقافية تبعده عن الرؤية الموضوعية، مثلما تبعده عن معرفة المجتمعات والثقافات الأخرى، فلا يتمكن مثلا من التعرف على الإسلام بوصفه خبرة حيوية واقعية يحياها المسلمون، وبذلك تعدّ المعرفة والمعايشة خير وسيلة لفهم الخصوصية.(7) بعيدا عن الأوهام المسبقة.

إن هيمنة القوة التي تشعر بها (الأنا) تمنحها سلطة الهيمنة على ثقافة الآخر وهويته! وبذلك تنتفي المعرفة والفهم، لتفسح المجال إلى فرض أحكام مسبّقة عليه، هي:

1_ **الاختزال:**

يكاد يختزل الآخر الغربي الصفات الاجتماعية المتعلقة بالأنا "العربية الإسلامية" بصفة "الاستبداد" وقد حاولت الدراسات الاستشراقية جعل الشرق يعيش ضمن قدر لا فكاك منه، لهذا حاصرته في ثلاثة أطر: الهوية (التي تختلط فيها القبيلة بالدين وبالعرق وبالموقع الجغرافي) ثم **ثقافة المانعة لشتى أنواع العقلانية** أو بصورة أوضح للمنطق الغربي الكوني، وأخيرا نظامه السياسي القائم على **استلاب الحرية.**

2_ **الجنسنة:**

يغزو الخطاب الغربي الشرق عبر ذكورية، ترمز إلى العلاقة العادية القائمة بين الرجل والمرأة، فالغرب قوي مهيمن، والشرق صامت واهن، سلبي، والأهم ..ساحر، يتلقى المبادرة الآتية من الغرب ويقبل الاختراق، ومن جهة أخرى قد نجد بعض المستشرقين يصف الشخصية الشرقية بالشهوانية بالمفرطة، ويلحق بالعرب الممارسات الجنسية الشاذة (حسب فلوبير)

3_ **الزمن المفوّت:**

لا يعيش كل من الغالب (الآخر) والمغلوب (الأنا) الزمن الحاضر، بل اشتباك الماضي والمستقبل، لأن الغالب لا يكتفي بمصادرة تاريخ المغلوب والتكلم باسمه، بل يذهب إلى ما وراء التاريخ، في حين نجد المغلوب لا يجد طريقة يذود بها عن نفسه سوى اللجوء إلى وهم الماضي وأمجاده.

ليس هناك شرق معاصر في الخطاب الاستشراقي، بل خطف لذاكرة المغلوب، أو على الأقل طمس لمعالمها المفيدة..بحيث يبقى المغلوب دائم الثبات على شفير الهاوية...حيث لا وجود لمن يحتج على الهيمنة بسبب فقدان الذاكرة.(8)

حين يطغى إحساس (الأنا) بظلم الآخر وهيمنته، تبادر للدفاع عن نفسها خشية الذوبان، فتقوى انتماءها للجماعة، وتتماهى بها من أجل الحصول على الاعتراف ومواجهة الإقصاء، أو المسخ الذي هو الموت، لذلك تبحث عن الهوية التي تتميّز بها عن الآخر المختلف، وتجمعها بمن يأتلف معها، كي يزداد إحساسها بكينونتها.

لقد انطلق بعض الغربيين، الذين تبنوا الفكر الاستعماري، من جملة من الثوابت، التي تجعل المختلف نقيضا لهم، وبذلك تعزّزت، وما تزال، المركزية الغربية، التي تعلن عن هوية ضيقة الملامح، تفرّغ الحوار مع المختلف من معناه، وتختزله إلى معنى الاستيلاء، الذي يحلّ محل التفاعل المطلوب، مما جعل حركة الآخر في أفق مرسوم، تبعا لتصوراته ومصالحه، وهذا التعبير الواضح عن التمركز أشاعته المؤسسات والمناهج وطرز الحياة وتعميم النماذج بالقوة... وبذلك اختزل الحوار بين الغربي والشرقي إلى إمكانية وحيدة هي التبعية(9) فضاع المعنى الحقيقي له، الذي يعتمد لغة الانفتاح أي الأخذ والعطاء بعيدا عن لغة الهيمنة والإلغاء.

إن الانفتاح على الحضارات الأخرى والحوار معها يبث الحيوية في مكونات الهوية، فتنأى عن السجال، ويحلّ التفاعل الخصب محلّ الانغلاق، والتأثر الشفاف والتفهم محل الكراهية! لكن بعض الغربيين، تمركزوا حول ذواتهم، وهذا ليس مستغربا من فكر يستند على فلسفة يونانية، أسّست للنظرية العنصرية، إذ كانت "أول من وضع التقسيم الطبقي (فالناس **أسياد وعبيد وأجانب) في المنظور الفكري الإنساني ذلك الوقت، دون إغفال أن هذا التقسيم البشري اللاأخلاقي كان موجودا في الحضارات القديمة أيضا، لكن الفكر اليوناني هو أول فكر ينظّر لهذه العلاقة.**"(10) مثلما أسس للفكر الديمقراطي!!!

ثمة مكون آخر للهوية الغربية، بالإضافة إلى التقسيم العنصري، هو فكرة العدو، ويبدو أن الشرق هو أكثر الأعداء حضورا في وعي الغرب في الماضي والحاضر، لهذا مسخت صورته إلى مجموعة من الثوابت التي تناقض الثقافة الحديثة، مما يعلي

شأن الأنا الغربية على حساب الآخر (الشرقي) الذي لا يملك سوى التهديد والإرهاب، فهو ضئيل المواهب قياساً للفاتح الخارجي، المتحضّر، الذي لم يقدّم، كما يرى ادوارد سعيد، سوى البديلين التاليين **"فلتخدم أو فلتدمر"** لهذا كانت أسوأ هبات الامبريالية، في نظره، أنها دفعت الناس للاعتقاد بأنهم بيض، أو سود، أو غربيون أو شرقيون فقط ... ولكن كما أن البشر يصنعون تاريخهم الخاص، فإنهم يصنعون ثقافتهم وهوياتهم العرقية، وليس بوسع أحد أن ينكر الاستمرار الملح للتراث العريق، واللغات القومية، والجغرافيات الثقافية، لكن الخوف يتجلى حين يحس المرء أن هناك ما يهدده بالانفصال عن موروثه، فيبالغ في تعصبه له، كأن ذلك يتهدد كل ما تدور عليه حياته، لذلك يرى (ادوارد سعيد) أن الأفضل ألا نفكر بأنفسنا فقط، بل أيضا بالآخرين فنتعاطف معهم، ونبتعد عن تصنيفهم وفق تراتبيات، مما يعني أن الأهم ألا نكرر باستمرار أن ثقافتنا أو بلادنا هي الأولى.(11)

لقد وقع في آفة التعميم كثير من الباحثين، بغض النظر عن انتمائهم الديني والعرقي والفكري والجنسي، حين درسوا الآخر، فسقطوا في مزالق فكرية، تتبنى فكرا إقصائيا، يعلي شأن الذات، ويحتقر الآخر، عندئذ تحاصرهم جدران التعصب، التي تنفي (الأنا) قدر ما تنفي (الآخر)!

يلاحظ أن النظرة الغربية الضيقة للشرقي بدأت تخفّ حدتها في عصر العولمة، إذ باتت وسائل المعرفة متاحة للجميع، بفضل سهولة الاتصال بين أرجاء العالم، حتى وجدنا اليوم كثيرا من الشباب الغربي يغامر بالسفر إلى الشرق، ليعيش ثقافته وتفاصيل حياته اليومية، بعيدا عن النظرة الوهمية (الغرائبية) التي شدّت آباءه وأجداده، فيتعرّف عن كثب على بعض حقائقه، بعيدا عن أوهام تربى عليها! مما يسهم في إزالة سوء التفاهم وثقافة الكراهية بين الشرق والغرب.

إشكالية (الأنا) و(الآخر) والنقد الذاتي:

إننا نستطيع حلّ إشكالية (الأنا) و(الآخر) حين نرتقي بإنسانية الإنسان، فنتبنى قيما حضارية، أنجزتها الأمم جميعا، مما يؤسس لمدّ جسور التفاهم بين البشر بعيدا عن الهويات القاتلة، إذ يحدث الانفتاح على العالم الخارجي (الآخر) مثلما يحدث الانفتاح على العالم الداخلي لـ(الأنا) بفضل قيم إنسانية خالدة (الخير والحب والعدالة...الخ) تنبض في كل قلب، فتزيل كل الشوائب التي تمزق العلاقات الإنسانية وتنشر الكراهية! لكن السؤال الذي يطرح نفسه: لماذا يمارس بعض الناس هذه القيم، فيعيشون الانفتاح والحب في حياتهم؟ ولماذا ينأى بعضهم عنها، ويعيش التعصب والكراهية للآخر؟ أليس الجهل بالآخر أبرز أسباب رفضه؟ ألا يعدّ صبّه في قالب سلبي نمطي، تعشّش فيه الأفكار المسبّقة والوهمية، من أبرز كراهية الآخر؟ أليس الإنسان مسؤولا عن الارتقاء بروحه حين يعيش هذه القيم؟ مثلما هو المسؤول عن التردي حين يعزل روحه عنها؟ ألا يدمر الابتعاد عن هذه القيم الفرد والمجتمع معا؟ أليس الأدب العظيم حاميا لتلك القيم، التي تجمع الإنسان بأخيه الإنسان؟ أليس يؤدي افتقاد النقد الذاتي لدى المثقف العربي إلى العيش في مستنقع التخلف والكراهية؟

إذاً لن نستطيع فصل الأسباب المعرفية عن الإنسانية، إذ إن الانفتاح المعرفي يفضي إلى انفتاح إنساني، لهذا كان الجهل قرين التعصب والكراهية، فحين يفقد العالِم إنسانيته، يسخّر معارفه للاستيلاء على مقدرات الآخر، ونفيه! أي يسخرها لدمار البشرية! وكي نوقف مثل هذا الخلل لابد من ممارسة النقد الذاتي، عندئذ نستطيع تأسيس ثقافة الانفتاح عبر الوعي المعرفي والإنساني، فلا نتسامح مع أنفسنا، ونظلم الآخر، بل نتحدث عن أخطائنا مثلما نتحدث عن أخطائه! عندئذ نفسح المجال لانتعاش المشاعر الإنسانية الإيجابية التي تسهم في رسم صورة متوازنة للآخر، مثلما نحاول رسمها لذواتنا! مما يساعد في نمو فكر منفتح على

التعددية، لا يضع من يخالفنا الرأي أو العقيدة أو العرق في قالب واحد؛ ينتزع إنسانيته، ويمحو تنوّع أفراده، ليطابق صورة مسبّقة عنه، وبذلك لا يتمّ النظر إلى الآخر بصفته كائنا موحدا ضد الذات العربية، إذ "**ليس الغرب عالما مغلقا لا انقسام فيه، ولا هو جبهة متراصة ضد الإسلام، ثمة وعي نقدي، مضاد للذات يبرز لدى العديد من المفكرين من جاك دريدا الذي انشغل بتفكيك المركزية الأوروبية، إلى إدغار موران الذي يعترف بتخلف الغرب على المستوى الخلقي وبدائية وعيه على الصعيد البيئي والكواكبي...**"(12)

وقد أكد (دريدا) ضرورة احترام ثقافة الاختلاف، ودراسة المهمشين والأقليات، فقد لاحظ أن الفكر الغربي يقوم على الاهتمام بالمماثلة، وإقصاء المختلف، وكل ما يبتعد عن العقل، وحين حفر في ظروف نشأة التمركز العقلي وطبيعته، وجد أن الأمر قد تمّ بناء على تمركز آخر هو اللغة، أي الصوت والكلام، لذلك دعا إلى خطاب لا تمركز فيه، يؤسس للغة تبتعد عن الانغلاق.

إذاً ثمة فريقان من الباحثين، كما يبيّن لنا ادوارد سعيد، الأول منغلق على ذاته، والثاني منفتح على الآخر يؤمن بالتعددية الثقافية، أكثر أعضائه في أمريكا من السود والنساء والأمريكيين من أصل هندي، لهذا رأى الفريق الأول أن هؤلاء يشكلون تهديداً بربريا للحضارة الغربية، من هنا قد يصح الاعتقاد بأن ظاهرة الانفتاح أكثر رسوخا في أوروبة، في حين تبدو أمريكا مازالت تعاني من تنازع عدة تيارات في هذا المجال.

إن المتأمل المحايد يلاحظ تميز الغربي عن (الأنا) الشرقية في كونه أكثر ممارسة للنقد الذاتي، لذلك استطاع تطوير فكره النقدي ونظرته للمختلف، إذ فضح رؤيته المركزية التي انطلق منها، وأدت إلى انحراف نظرته لذاته ولغيره، مما نسج سوء تفاهم بينه وبين كل من يختلف عنه عرقيا أو دينيا أو فكريا....الخ!

من هنا يمكن القول بأن النقد الذاتي الذي يمارسه المثقف الغربي أحد عوامل نهضته، واتساع أفقه وتطوره، ومثل هذا النقد لن يكون مؤثرا لو لم يعتمد على احترام التعددية الفكرية، التي تشكل وعيه، وإحدى دعائم حضارته! فتمّ التأسيس لفكر متسامح يتسم به المبدع الغربي، وعلى نقيض ذلك بدا خطاب المثقف العربي المدافع عن هويته وتحديث مجتمعه عقيماً، كما يقول (علي حرب) فأنتج كل ما هو سالب للقوة معطل للنشاط الخلاق!وذلك بسبب افتقاده للنقد الذاتي!

لكننا وجدنا استثناء لذلك لدى بعض المثقفين العرب، فمثلا (منذر الكيلاني) يحمّل الشرقيين مسؤولية المشاركة في تشويه صورتهم، حين يعيشون في قالب جامد، لا يسعون إلى تطويره، بل يتمّ تواطؤهم مع الآخر، ويرضون بقولبتهم، وحصارهم في جدران السلبية، مما أدى إلى نشوء "هذا الضرب من اغتراب الهوية."(13) لذلك وجدنا من ينتقد ظاهرة انكماش الثقافة العربية أمام الخطر الخارجي، التي أفرزت صورا نمطية عن العالم وعن الآخر، فظهر فيها التشدّد تجاه المختلف! وعانت من ضيق صدر بصورة لم نعهدها من قبل!

أما (زكي نجيب محمود) فلعله من أوائل المفكرين العرب، الذين مارسوا النقد الذاتي على أنفسهم، حين كان يتّبع أفكار الآخرين ويتلوّن بها كالحرباء، وكذلك مارس هذا النقد على مجتمعه، فقد انتقد الذات العربية بسبب إيثارها السكنى في عالم اللفظ وعدم الاهتمام بمعالجة الأفكار بعمق، بسبب الفتنة باللغة ذاتها، التي تصرفنا عن كل ما عداها، وهو يودّ الاحتفاظ بهذا الحس الجمالي مع الانفتاح على عالم الطبيعة (14) ومنجزات المعرفة.

وقد آلمه أننا أمة تركن إلى وجدانها دون عقلها، فيبيّن ميزة من يركن إلى عقله، إذ يعرف أن أحكامه معرضة للخطأ، فلا يكفّ عن مراجعتها بنفسه، كما لا يغضبه أن ينتقده الآخرون وينبهوه

إلى موضع الخطأ في أحكامه، أما من يعتمد الوجدان فنراه ينزّه نفسه عن الخطأ، ويصم أذنيه عن النقد الذي يوجه إليه، لذلك يقرّ (زكي نجيب محمود) بأن العرب يعطون الصدارة لعواطفهم التي أضلّتهم ومع ذلك يفاخرون بها، وهم لا يتعلمون من أخطائهم، لذلك يتركون عقولهم في أزمتها، تنتظر البعث الجديد.

لهذا كله لن نستغرب حالة التخلف الفكري التي تحاصرهم، فهم يعيشون عالة على الآخر سواء أكان تراثيا أم غربيا، وقد انقسم المفكرون العرب، في رأيه، إلى قسمين: إما ناقل لفكر غربي، وإما ناشر لفكر عربي قديم، وهذا لن يصنع فكرا عربيا مبدعا، لأننا نفتقد عنصر المعاصرة والابتكار، لذلك يتوجب علينا أن نستوحي، من الغربيين، لنحلّق عبر المكان، كما نستوحي أجدادنا العرب، لنحلّق عبر الزمان، كي نحقق إبداعا ينطق بهويتنا، ونتمكن من تجاوز صورتنا السلبية بأنفسنا أولا، فلا نلقي أعباءها على الآخر، بل نحمل بأنفسنا مسؤولية علاج تشوهنا وضعفنا!

نشوء الرواية وإشكالية (الأنا) و(الآخر)

حضر الآخر الغربي بصفته مؤثرا أدبيا وفكريا منذ بزوغ الرواية العربية، فقد أسهم الاحتكاك به في نشوئها، لكن برزت إشكالية تدور حول الأسبقية في ابتداع هذا الفن! إذ يرى بعض المتحمسين من العرب أنهم سبقوا **(الآخر)** في معرفته! فقد شكلت "ألف ليلة وليلة" وكتب السيرة والتاريخ جزءا من موروثنا السردي، استفاد منه الغربيون، كما استفادوا من العلوم والفنون!

هنا يحسن أن نشير إلى أن الثقافة العربية قد عرفت فن الرواية بمعناه الحكائي البسيط، حتى وجدنا بعض النقاد التقليديين ودعاة التربية الصالحة يرفضون "ألف ليلة وليلة" ويبعدونها عن ناصية الأدب! لذلك لم تتضح معالم مصطلح "الرواية" إلا بعد معايشة الآخر الغربي والاطلاع على إبداعه عن طريق التلقي المباشر عبر لغته أو عبر وساطة الترجمة، وقد اختلط في البداية بمصطلح "المسرح" حتى لدى أولئك الذين سافروا إلى الغرب للدراسة من أمثال (توفيق الحكيم) الذي رأيناه في مقدمة مسرحيته "بغماليون" يدعوها بـ"الرواية"

يلاحظ أن الرواية العربية في بداياتها استفادت في اكتساب ملامحها الفنية من إنجازات الآخر، لهذا لم يتأسس هذا الفن (في البلاد العربية) إلا بعد أن زاد الاحتكاك بالآخر سواء عن طريق السفر والدراسة أم عن طريق اتساع حركة الترجمة! ولم يلتفت العرب إلى موروثهم السردي خاصة كتاب "ألف ليلة وليلة" إلا بعد أن سبقهم الغرب إليه، ولفت نظرهم إلى جمالياته!

وحين نتأمل نشأة الرواية الغربية نجدها نتيجة لتعقد الحياة الحديثة، التي بدأت تغادر بساطتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهيمن عليها تشابك المصالح وصراع العقائد والأفكار! لهذا استطاع هذا الفن أن يكون ابن المدينة الغربية، حيث بزغت فيها طبقة وسطى، تعنى بالتعليم والثقافة، وتملك القدرة المادية على شراء الكتب، كما تملك وقت فراغ يتيح لها القراءة، في حين نشأت الرواية العربية على يد الطبقة الأرستقراطية، التي أتيح لها الاحتكاك بالغرب، عن طريق السفر والدراسة، فعادت إلى بلادها، يراودها حلم النهضة في مجتمع متخلف.

من الملاحظ أن هذه الطبقة أرسلت أبناءها الذكور إلى الغرب، ولم تفكر بإرسال بناتها إلا بعد فترة طويلة من الزمن، من هنا قد يصح القول بأن الرجل العربي عانى، قبل المرأة، صدمة اللقاء بالآخر، التي هي صدمة الحداثة، فانغمس فيها مبهورا، لذلك حين عاد إلى بلده، بدأ بالبحث عن سبل الخروج من مستنقع الانحطاط، إذ فتح عينيه على عالم مختلف، يزخر بأنماط جديدة للحياة، مما يحفّزه لمحاكاتها!

لهذا لن نستغرب أن تكون الريادة في هذا الفن لروائيين عاشوا فترة من الزمن في الغرب، كالمصري

(محمد حسين هيكل) في روايته "زينب" (1914) أما في سوريا فقد وجدنا الرائد (شكيب الجابري) الذي ولد في حلب لأسرة أرستقراطية، يذهب إلى ألمانيا للدراسة، ويحصّل شهادة الدكتوراه في الكيمياء من جامعة (برلين) (15)

إذاً أدى تزامن الانبهار بالآخر مع نشوء الرواية إلى التأثير السلبي على جمالياتها! خاصة أننا افتقدنا عدم التفرغ لهذا الفن، إذ لهث بعض الروائيين وراء مناصب سياسية، وأهملوا تطوير ذواتهم، ولم ينتبهوا إلى المتطلبات القاسية له، إذ من المعروف أنه يحتاج إلى الفنون الأخرى، كما يحتاج إلى العلوم الإنسانية والخبرة الحياتية، والمغامرة التخييلية، أي يحتاج إلى اتساع الأفق الإنساني والثقافي معا!

وثمة سؤال يطرح نفسه: هل كانت بمنأى عن الاستلاب الثقافي الغربي، بما أن الرواية العربية مدينة في نشوئها للآخر؟ هل استطاع الروائي استيراد الشكل الفني الجديد بمعزل عن السياقات الفكرية والاجتماعية التي أسهمت في نشوئه؟

إننا لا نستطيع أن نفصل البناء الروائي عن سياقاته، التي أوجدته، لهذا كثيرا ما تمّ استيراد الشكل بهمومه الفكرية، فعايشنا، في البدايات، قضايا عانى منها المجتمع الغربي، وبدت غريبة عن هموم مجتمعنا، ففي الخمسينيات وبداية الستينيات وجدنا بعض الكتّاب العرب يرفض المصانع، ويركز على أهمية الكسل والعبثية، أسوة بروائيين غربيين انتموا للوجودية، إثر الحرب العالمية الثانية!!! مع أن العرب في تلك الفترة، لم يملكوا إلا القليل من هذه المصانع، إذ افتقدوا، ومازالوا، العمل! لذلك نكاد نفتقد مبدعين مستقلين فكريا، يرفضون التبعية للآخر وتقليده! وإن كنا لا نستطيع أن ندعي أن هذه التبعية أعاقت تصوير الرواية للمجتمع العربي، والبحث عن طرق توصل لحداثته!

إشكالية (الأنا) و(الآخر) وتعدد الأصوات:

لعل حضور صوت الآخر المخالف لـ(أنا) الروائي إحدى أبرز جماليات الرواية، التي أسسها الغرب، إذ يتمّ رسم الشخصية الروائية عبر رؤى مختلفة، فيعايش المتلقي تعدد أصواتها، أي وجهات نظرها، مما يضفي عليها حيوية وجمالا، ويحقق انسجاما بين الشكل والرؤى والأفكار فيها! وبذلك يجذبه تنوّع الشخصيات في الآراء والأهواء، مثلما يمكن أن تجذبه أعماق شخصية روائية (واحدة) مضطرمة الأفكار والمشاعر، التي تتغير بتغير الحالة النفسية والعمرية والثقافية...الخ، فيتفاعل مع نقاط ضعفها، وما تعانيه من صراعات بين الخير والشر، والجمال والقبح، والإيمان والإلحاد، والحب والكراهية... لهذا فإن جمال الشخصية بما يصطرع في داخلها من أفكار متناقضة ومشاعر متباينة، تضفي إيقاع الحياة على الفضاء الروائي!

من هنا تتطلب الرواية قدرات خاصة، تستطيع نقل الواقعي إلى الجمالي، وربما كانت معاناتها تكمن في ذلك القلق بين مصداقية الواقع وجمالية تحويله إلى فن، وبالتالي يختزل الروائي عبر شخصيته عدة شخصيات، وبذلك يكثّف الفن الرؤى والأحلام، مثلما ينتقي لملامح شخصياته ما هو مؤثر ولافت، لذلك يحتاج إلى مبدع ماهر، يستطيع نسج خيوطه المتشكلة من فضاءات متعددة (لغوية، وفكرية، وبيئية...) ويفسح المجال للرؤى المتعددة، التي تعني امتلاك وعي منفتح على كل الاتجاهات الفكرية، التي ابتكرتها الإنسانية، مما يعني تقديم وجهات نظر متعددة، توحي بسعة أفق الروائي، ورفضه للتسلط والهيمنة على الآخر! وهذا لن يكون إلا حين يفسح المجال لوجهة النظر المخالفة له، كأنها وجهة نظره الخاصة به، وبذلك نسمع صوته بعيدا عن التعصب لفكره، فلا يقصي وجهات النظر المناقضة له!

إن مثل هذا الانفتاح الفكري لا يملكه إلا مبدع يتسم بانفتاح إنساني، يتيح له أن يسمع بقلبه للخاطئين والمجرمين، كما يسمع للأبطال الخيرين، فيتيح لوجهي الحياة فرصة التعبير وتقديم ما يضطرب في أعماق البشر من مشاعر ورؤى، عندئذ تتجسد لنا الشخصية ببعدها الإنساني والفكري،

وبجوانبها السلبية والإيجابية! فيستطيع أن ينزع القداسة عن البطل، ويحوّله إلى إنسان عادي، حتى ولو كان يجسد وجهة نظره في الحياة! لكن ذلك لن يستطيعه إلا مؤلف يمتلك قدرة غيرية، تمكنه من تجاوز ذاته والسماح للآخر بالتعبير عن نفسه بحرية، فنسمع الشخصية عبر لغتها الخاصة التي هي وليدة ظروفها وثقافتها، وبذلك تتعدد اللغات التي من المفترض أن يكون من بينها ما يناقض وجهة النظر التي يتبناها المؤلف.

وقد أبدعت الرواية الغربية بفضل هذه التعددية شخصيات لا تنسى، مما حفّز ناقد كـ(باختين) إلى دراستها، خاصة لدى الروائي (دوستويفسكي) الذي أسمعنا صوت المؤمن والمتشكك، كما أسمعنا صوت القديس والسكير، والجاهل والفيلسوف! فقدّم في روايته **"اللغة المزدوجة الصوت والمتعددة الاتجاهات، فضلا عن كونها كلمة أشبعت داخليا بقيمة حوارية، وكلمة غيرية: الجدل الخفي، الاعتراف المزين بالجدل، والحوار الخفي، وفي الوقت نفسه ليس لديه كلمات موضوعية..."(16)** تبدو غريبة عن ذات الشخصية وسماتها النفسية والاجتماعية والثقافية، أي تبتعد عن نبض معاناتها الفكرية والوجدانية.

وقد لاحظنا على النقيض من ذلك الرواية العربية، إذ ألغت صوت الآخر، في أغلب الأحيان، فافتقدنا اللغة المتعددة (الغيرية) مما يفسح المجال لهيمنة صوت واحد هو (أنا) المؤلف، الذي اعتنى بالشخصية الرئيسية، التي تمثل وجهة نظره في الحياة، وأهمل وجهة النظر الأخرى، التي تناقضه، أو في أحسن الأحوال قدّمها بطريقة مبتسرة، ومشوّهة! فبدت مقموعة تعاني استبداد مؤلفها، وهيمنة صوته عليها، وإقصائه لفرادتها!! مع أن الشخصية التي لا تحمل بصمتها الخاصة، التي توحي باستقلاليتها، تبدو هزيلة على المستوى الفني! تعاني استلابا جماليا، وقد عانت الرواية العربية مثل هذا الاستلاب، الذي يعكس استلابا فكريا، هيمن على كثير من الروائيين العرب، الذين كانوا منبهرين بإنجازات الآخر الإبداعية والفكرية، لذلك لن نستغرب سيطرة الصوت الواحد ومحاولة قمع الأصوات الأخرى، التي تحمل رؤى مخالفة لما يتبناه المؤلف الذي ظلّ أسير مرحلة البدايات بكل ما تعنيه من انبهار بالآخر المتفوق، وإلغاء للذات، والرضى بالتبعية، التي ترى الغرب نموذجا لتجاوز تخلف المجتمع العربي! ومثل هذه التبعية تعني عدم ممارسة النقد الذاتي، الذي يفسح المجال لصراع داخلي بين رؤى متعددة! مثلما يفسح المجال لتطور الشخصية وحيويتها!

إن تقنية تعدد الأصوات لن يستطيع امتلاكها أي كاتب يتبنى رؤية شمولية، يجهل ما عداها، أو يحتقر من يخالفها، فينطلق شخصياته لغة واحدة يؤمن بها، ويقمع أي لغة نقيضة لها، وبذلك يسيطر على روايته صوت واحد، يدفعه إلى ممارسة الإرهاب الفكري على كل ما عداه! إذ يقتل حرية التفكير لدى شخصياته، وبالتالي قد يقتل إمكانية بنائها جماليا، بعد أن يحرمها من نبض الحياة، الذي يقوم على التنوع، ويضفي جمالا خاصا على الحياة الروائية، كما يحرمها من اللغة الإيحائية، ليفرض عليها لغة التلقين، وهذا ما فعله حنا مينة حين جعل أبطاله **"أشبه بمقولات ذهنية أو بتوسطات أيديولوجية ناجزة، تجسدت في ملامح بشرية، وحالت دون رؤية الملامح البشرية الحقيقية في الواقع نفسه."(17)** وبذلك انتزع المؤلف إنسانية الشخصية، وأدخلها في عوالم الجمال المطلق والقوة الكلية والنقاء التام، أو أدخلها عوالم الشر والقبح المطلق، فخلخل صورتها الإنسانية! وأقصى الرؤى المتعددة والمتناقضة، التي تضطرم في أعماق الإنسان!

إذاً قلما تتيح الرواية العربية الفرصة للشخصية للتعبير عن صوت أعماقها، والانطلاق بحرية لتقديم اعترافاتها، التي ترتكز، غالبا، على مواجهة الذات ونقد تهورها واستسلامها لنقاط ضعفها، والدوران حول أنانيتها، فيشتدّ لوم الذات لنفسها، حين تعجز عن تجسيد طموحها للمثل العليا في ممارستها الحياتية، ومن اللافت أن قلة من الروائيين العرب

مارسوا النقد الذاتي عبر إبداعهم، فهم مأخوذون، في أغلب الأحيان، بتقديس البطل، الذي يمثل ذواتهم، أي صوتهم ورؤاهم، وإن كان معظم هؤلاء قد تجرّأ على ممارسة نقد المجتمع الذي ينتمون إليه.

إن عدم ممارسة النقد الذاتي، لدى معظم الروائيين العرب، انعكس على إشكالية (الأنا) و(الآخر) إذ لم يسمحوا لمن يخالفهم الرأي بالتعبير عن وجهة نظره، خاصة أنهم تماهوا مع الشخصية الرئيسية، وجعلوها الناطق باسمهم! حتى بدت الرواية جزءا من سيرتهم الذاتية، يجدون فيها فرصة لتلميع رؤاهم الخاصة، معتمدين في ذلك على راو كلي المعرفة، يفرض رؤية واحدة، يسبغها على البطل المتماهي بـ(أنا) المؤلف، التي لا يأتيها الباطل لا من أمامها ولا من خلفها! لهذا وجدنا حيدر حيدر ينتصر في روايته التي ظهرت في الثمانينات (1983) "وليمة لأعشاب البحر" (18) لرؤيته الماركسية، ويمنحها للبطل "مهدي جواد" في حين تبهت وجهة نظر الآخر المخالف، الذي منحه اسما شديد الإيحاء بوجهة نظره الإسلامية (الحاج محمد) وبذلك مارس الكاتب على الشخصية التي تخالفه الرأي قمعا فكريا، إذ لا يتيح له فرصة التعبير عن رؤيته الخاصة، مثلما يمارس عليه القمع الجمالي حين يرسمه بطريقة بشعة وساخرة، كي ينفر المتلقي منه، مادام لا يؤمن بوجهة نظر المؤلف، فنجد **"الحاج محمد مليء كرشه بنور الله وتقواه"**

إن فرض رؤية الكاتب (حيدر حيدر) تجلت عبر فرض لغته على أبطاله، حتى إننا لاحظنا سيطرة اللغة الشعرية على جميع الشخصيات، لذلك أنطق طالبة في المدرسة الثانوية لغة أستاذها المثقف!

أما عن ممارسة نقد الآخر (الغربي، الهامشي، العرقي...) فقد حاولت بعض الروايات العربية طرح إشكالية اللقاء بهذا الآخر، دون أن تهتم بممارسة النقد الذاتي على تعاملها معه أو في رسم صورته، فحدث، أحيانا، تشويه له ينبئ عن تشويه الذات أيضا!

صحيح أن النقد العربي احتفى ببعض الروايات التي واجهت الآخر (مثل رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال") لكن هذا النقد لم ينتبه إلى دراسة صوت (الأنا) في الرواية العربية، وهي تمارس النقد الذاتي، فتمّ تسليط الضوء على الصراع مع الآخر، دون أن يهتم بمواجهة عيوب الذات أثناء التعامل معه!

إن دراسة هذه الإشكالية بين الأنا والآخر، تتيح لنا فهم خصوصية (الأنا) التي تقوم على تعظيم الذات، والانطلاق من نظرة واحدة إقصائية!! مثلما تتيح لنا فهم خصوصية الآخر، الذي نجده، في إبداعه، يحترم التعددية الفكرية، ويعدّها جزءا أساسيا من بناء شخصيته، وجماليات رواياته!

لقد بدأت الرواية العربية لنا، بعد أن أصبحت اليوم ديوان العرب، وبعد أحداث (أيلول 2001) استجلاء إشكالية الأنا والآخر بشكل يقرّبنا من نبض الواقع، ويبعدنا عن متاهات التنظير! خاصة أن هذا الفن يمتلك إمكانات جمالية، كانفتاح صدره واتساعه لتعدد الرؤى والأصوات، مما يفسح المجال لاستجلاء أعماق الذات، مثلما يتيح الفرصة لاستجلاء أعماق الآخر، وبذلك يستطيع هذا الفن أن ينقل سؤال الهوية من فضائه الفلسفي المجرّد والغائم إلى فضاء واقعي يجسد الإنسان وصراعه من أجل حياة أفضل، مع كل القوى الاجتماعية والثقافية والسياسية، التي تريد أن تهمّشه أو تلغي وجوده!

الحواشي:

1. د. زكي نجيب محمود "في مفترق الطرق" دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط2، 1993، ص310
2. علي حرب "الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة" المركز الثقافي العربي، ط2، 1998، ص219 بتصرف
3. أمين معروف "الهويات القاتلة" ترجمة د. نبيل محسن، دار مورد، دمشق، ط1، 1999، ص14

4. دوني كوش "مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية" ترجمة د. قاسم مقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص102_103 بتصرف.

5. "الممنوع والممتنع" ص111

6. "في مفترق الطريق" ص103_104

7. د. ادوارد سعيد، برنار لويس "الإسلام الأصولي في وسائل الإعلام الغربية من وجهة نظر أمريكية، دار الجيل، بيروت، ط1، 1994، ص162_127، بتصرف

8. تحرير الطاهر لبيب "صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه" مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999، 104_106، بتصرف

9. عبد الله إبراهيم "المركزية الغربية" المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997، 35، بتصرف

10. ثابت مكاوي "إشكالية العقل العربي بين الذات والآخر، والآخر الجديد" دار الطليعة، بيروت، ط1، 1995، ص14

11. ادوارد سعيد "الثقافة والامبريالية" ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص391

12. علي حرب "العالم ومأزقه" المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص72

13. صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه" ص81

14. د. زكي نجيب محمود "نافذة على فلسفة العصر" كتاب العربي السابع والعشرون، 15 أبريل، 1990، ص203

15. د. حسام الخطيب "روايات تحت المجهر" منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 1983، ص38

16. مخائيل باختين "شعرية دوستويفسكي" ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص296

17. د. جهاد عطا نعيسة "في مشكلات السرد الروائي" اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص 312

حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر" دار أمواج، بيروت، ط 4، 1992

□□

الفكر الإنساني في أدب المهجر

□ د. صفاء الدين أحمد فاضل *

شاعت في الساحة الأدبية نظريات عدة، أكدت وجودها الفعال في المسيرة النقدية، وحظي بعضها باهتمام النقاد لأهميتها البالغة الأثر.

ولعل نظرية الأدب المهموس من النظريات الحيوية والفعالة في الميدان النقدي. إذ اعتمدت هذه النظرية على ذات المبدع فلا يمكن تجاوزه أو عزله عن النص، هذا ما أكده الدكتور محمد مندور في نظرية الأدب المهموس عندما وقف على الأدب المهجري ووجد فيه الروح الإنسانية المتسامية إذ لمس هذا الحس الفني القائم على الأنغام ولغة الحب والإحساس الصادق بالجمال... فأعجب بأدب المهجر لما يحمل من خصائص روحية قيّمة، فحلل عدداً من النماذج الشعرية، وقرأ النماذج الأخرى وأخذها بالتعليل، فركز اهتمامه على الذات ـ ذات المبدع ـ التي وجد فيها (التهذيب والنفس المصقولة المتواضعة الخالية من الادعاء والحدة والغرور، الهمس هو الرقة والتسامح)(1).

فمن هذا المنطلق ارتأى الباحث أن يتوسع بهذه النظرية لتشمل الاتجاه الإنساني الذي ضمّ الهمس تحت لوائه، بوصف الإنسانية تشمل كل جوانب الحياة السعيدة المتمثلة بالتسامح والخير والمحبة والتفاني والأمل، والمتأمل في شعر المهجر يجده حافلاً بهذه العناصر التي مكنته من تطعيم الأدب العربي بالحرية والروح الإنسانية.

ففاضت أشعارهم بالثروة الإنسانية المتمثلة بالمشاعر والعواطف النبيلة ومؤكد أن تكون هذه الروح روح المهجر التي اعتنقت القيم السامية من خلال هجرتهم المكللة بالمتاعب والمصاعب، إذ تعلموا منها أهم هذه القيم، فمن (واقع الشعور بالاغتراب انطلقت قيثارة الشعر المهجري بألحان تهدهدها الرغبة في الإئتناس بالوجود الإنساني كلّه، عن الأجواء الأولى التي شكّلت عناصر الإحساس بالانتماء فوق تربة الوطن، فسعت إلى خلق المناخ الإنساني الذي يمكن المهجريين من أن يتنفسوا ويلتقوا بأنفاس ا لآخرين،

* أستاذ جامعي من العراق ـ جامعة ديالى.

وتخطت هذه النزعة الإنسانية سياج الذاتية والفردية، وحطمت حواجز الانغلاق، واستشرفت على الوجود الإنساني كله»(2).

كذلك حمل أدبهم اتجاهاً جديداً في الشعر العربي، فأشاع روحاً إنسانية متمثلة بالافتتان بالحياة والحرية، التي طال سباتها في الشعر العربي... ولا عجب أن الشعر المهجري جمع بين الفكر العربي الأصيل والمفاهيم الغربية البناءة المعتمدة على التفتح الإنساني، فالغالب على شعرهم هو مزيج من روحانية الشرق مع المبادئ النامية في الغرب بعد الثورة الفرنسية في (العدل والإخاء والمساواة) انصهرت في أعمالهم فكوّنت أحاسيس فياضة بالعواطف والمشاعر الإنسانية، فالشعر عندهم إحساس يدخل إلى النفس أو ينبع منها، يعبر عن أفكار وعواطف، ومعرض نفوس حساسة، لا معرض قواعد نحوية وصرفية، والقصد من الأدب عندهم الإفصاح عن عوامل الحياة من خلال الأفكار والعواطف(3).

إن الفكر الإنساني إذا تبلور في نفوس الشعراء أصبح شعرهم يفوق كل غاية ويتخطى الحدود، لأن منبعه الروح، والروح لا تخضع إلاّ للروابط القيّمة المفعمة بالخير والسعادة وتقدم للحياة رسالة إنسانية جوهرية خالدة تعكس ذات الشاعر بكلمات تثير الوجدان والتفاعل الإنساني (إن المرء يحتاج دائماً إلى من يذكره أنه من أبناء اليوم لا من بقايا الأمس يحتاج دائماً إلى من يهمس في أذنه ويصرخ في وجهه إنك إنسان حر لا آلة في يد هذا وذاك يتصرف بها ساعة يشاء)(4).

هذه النزعة التي هبّت بها رياح المهجر وأتت بها الروح العربية وهي في أحضان الغرب ما هي إلا الذات العربية التي عانت من قسوة الغربة وهجر الديار ورفض الواقع المؤلم بما عليها إلا أن تأتي بروح إنسانية قيمة تحمل نسمات الخير والمحبة الصادقة، أي محاربة الرذيلة والشر، وتعتنق الفضيلة والخير فيبدل ما هو جيد حسن بما هو سيئ متهافت، وتشيع روح التعاون والأمن والعدل والمساواة.

لقد أدرك شعراء المهجر أن الإنسان أجمل ما في هذا الكون وأكثره إجلالاً فله عظمته التي قوّمها الله سبحانه وتعالى، فجعله في أحسن تقويم، هذه الإنسانية هي التي صنعت روح العطاء والتعاون والمحبة (فالإنسان منبع الخير والعطاء، ومنجم القيم والمبادئ لذلك فهو الإنسانية بأسرها ولولاه ولولا الذين سبقوه لما قام في رحم الزمان إنسان)(5).

تعتمد التجربة الشعرية على الاتجاه الإنساني، فتستمد منه كل المشاعر الإنسانية التي يوظفها الشاعر في تعبيره الإنساني القائم على الحب والعطاء، فهي تأخذ من القومية أصولها، ومن الوطنية روحها، ومن التاريخية صيرورتها، ومن الاجتماعية طموحها، ومن الخيالية فلسفتها وأفكارها، ومن الأسطورية حداءها الساحر الأنيق، وتزيد من بيانها الساحر ونزعتها المثالية... لأنها تتلمس حقيقة الإنسان وسعادته، فترف على النفس آمال غضة تُؤَسِّس لإرواء الإنسانية، وتفرح لفرحها، وتتمنى لها طراوة العيش الهانئ وتستنكر الفقر والحرمان والظلم، وذل السيطرة والعبودية، فالإنسانية هي الصوت الحنون الدافئ الذي ينبض بالحب للبشرية جمعاء من غير اعتبار لطبقة أو فرقة، ولا حسب ونسب، ولا غنى ولا جهل، ولا ثقافة، إن الإنسانية لا تعترف بالإقليميات ولكن تعترف بالناس جميعاً، بصفتهم طاقة العطاء والبذل(6).

إذن الإنسانية استنبطت من كل الاتجاهات والنظريات وأخذت منها ما يناسب محتواها وطبيعتها الروحانية النافذة إلى الأعماق الوجدانية وكأنها هي (التي تصنع المستقبل تجاه اليأس)(7).

آمن شعراء المهجر أن الإنسان يحمل رسالة تتفاعل داخلها حرية التفكير والاعتزاز بالفرد كونه إنساناً يتمتع بكل مقاييس الحياة الجميلة، فالإنسان عندهم وليد الحرية، له الحق في أن يجهر بآرائه، يتغنى بالمحبة ويطرب على أصوات الإخاء ويصعد في رحاب الإنسانية الهانئة الهادفة الموحية يتلذذ بطعم السعادة.

من هنا نجد عودة الروح المهجري إلى أحضان الطبيعة، يبحث عن السعادة والمحبة متأملاً في أعماقها الروح الإنسانية التي بحث عنها في غربته، المحبة التي اعتبرها (حاجة النفس الأولى والأخيرة، إنها الحاجة الأبدية)(8).

فميخائيل نعيمة يتنفس من خلال النفس الإنساني المؤكد على القيم الحيوية عند الإنسان، عادماً الفوارق بين إنسان وإنسان فيقول (ولا تكبر على إنسان لأنه صورة الله، ولا تصغر أمان إنسان لأننا أمثال الله، ولا نقيم الفواصل بيننا وبين الناس، أو بين الناس والناس، لأن الناس كلهم حجارة حية في هرم الوجود الإلهي)(9).

وهذا دليل قلوبهم الطاهرة وريثة الروح الإلهية، فيقول:

ماؤهــا الإيمــان، أمــا غرسـهــا

فالــرجا والحــب والــصبر الطــويل

جـوها الإخــلاص، أمــا شمـسهـا

فالوفا والصدق والحلم الجميل(10)

وكذلك يقول متأملاً في الروح ومن أين جاءت بهذه القيم الإنسانية:

هل من الأمواج جئت؟

هل من البرق انفصلت؟

أم مع الرعد انحدرت

وأناديك ولكن أنت عني قاصية

في محيط لا أراه

هل من الريح ولدت؟

هل من الفجر انبثقت؟

هل من الشمس هبطت؟

هل من الألحان انت؟(11).

تساؤلات كثيرة تدور في ذهن ميخائيل لعله يجد من ورائها سر القيم الإنسانية والروح السامية، يجعل الطبيعة مصدرها الأول، تتشارك في روحانيتها كل مكونات الطبيعة (الأمواج والبرق والرعد والريح والفجر والشمس) التفاتة جميلة، فالطبيعة سر الحب والعطاء والجمال، لذا نراهم ارتموا في أحضانها وفضلوها على المدينة.

وهذا إيليا أبو ماضي يردد:

والــــذي نفـــسه بغـــير جمـــال

لا يـــرى في الوجـــود شـــيئاً جمـــيلا

كـــن مـــع القمـــر نـــسمة توســـع

الأزهـــــار شمــــاً وتـــــارة تقبــــيلا

ومع الليل كوكباً يؤنس الغابة والنهر والربى والسهولا

أيهـــذا الـــشاكي ومـــا بـــك داء

كن جميلاً ترى الوجود جميلا(12)

نظرة تفاؤلية بيّنها إيليا في أجواء الطبيعة معبراً عن نزعته الإنسانية، ومحاولاً الكشف عن الجمال الحقيقي داخل الإنسان.

ويأخذ إيليا من الطبيعة صفات الخير والمحبة والسلام، إنها خيرة لا ترد من يطلبها ولا تنتظر جزاء على طيبها، فليت الإنسان كذلك يكون منبعاً للطيب والإخاء فيقول:

وديـــني الـــذي اخـــتار الغديـــر لنفـــسه

ويـــا حـــسن مـــا اخـــتار ومـــا أحلـــى

تجـــيء إلـــيه الطـــير عطـــشى فترتـــوي

وإن وردتـــه الإبـــل لم يزجـــر الإبـــلا

ويغتـــسل الـــذئب الأثـــيم بمائـــه

فلا إثم ذا يحمى ولا طهر ذا يبلى(13)

هذه الطبيعة تروي الطيور العطشى بلا مقابل، وترحب بالإبل ولا تزجرها عندما تردها، وبرغم مقابح الذئب فإن ماءها يغسله ويطهره، لوحة فنية يسعى من ورائها إلى تبلور قيم الإنسانية في داخل

الإنسان لعله يقتدي بهذه الطبيعة المشعة بالروح الصافية النقية.

أما روح جبران فهي سائمة للمدينة لما تحمل من آثام، باحثة عن السعادة الحقيقية والدائمة، فوجدها في الغاب فيقول:

ليس في الغابات حزن لا ولا فيها الهموم

فإذا هب نسيم لم يجيء معه السموم

وغيوم النفس تبدو من ثناياها النجوم

ليس في الغابات موت لا ولا فيها القبور(14)

فالطبيعة خالية من الهموم والأحزان، إنها صافية نقية يتعانق في جوّها الألم والفرح، وغيوم النفس هي سوداوية الإنسان، يقابلها بروح متفائلة فرحة هي النجوم التي تزيّن الليل.

تيقن جبران أن الله يزرع في الإنسان الروح الخيرة والنبيلة،وأن الإنسان عليه الإيمان بما يزرعه الله في النفس حتى يدرك السعادة الحقيقية، فدعوة جبران للغاب والافتنان بسموه وجماله، ما هي إلا الإيمان المطلق بخالق هذه الطبيعة.... فسعى جبران إلى مقارنة صمت الغاب بضجيج المدينة ليقف على السعادة الطبيعية، فراح يحل رموز الطبيعة وألغازها، لعلّه يصل إلى جوهرها.

هذه روح جبران المفتتنة بالطبيعة التي وجدها ملاذاً آمناً لتطلعاته وأمانيه وما دام الإنسان في رأي جبران صورة الله في الأرض، فإنه بالتأكيد داع إلى القيم الإنسانية التي أوصى الله سبحانه وتعالى بها... فجبران (شاعر روحي هو ذاك الذي بلغ مرحلة الحب الشامل آمناً مطمئناً مؤكداً بانياً، وأبلغنا بأننا، نحن أبناء الحياة، من سكان قلب الله قائلاً:

أما أنت

إذا أحْببتَ

فلا تقل

الله في قلبي

لكن قل

أنا في قلب الله)(15).

هذه روحهم الممتلئة بالنور الإلهي، النور الذي يلهم الناس الصفات الإنسانية، النور الذي يدل على أعماق حبهم النابض بالإيمان المطلق بقيم الخير.

فميخائيل نعيمة يعتز بهذه النفس الإنسانية المطلقة ـ نفس أي إنسان وكل إنسان ـ التي يشبهها بما هو جميل وجليل كـ(الريح والنسيم والبحر والبرق والرعد والليل والفجر) يؤكد الروح الإلهية الخالقة لهذه النفس الجليلة (فإذا لم يصبح الإنسان إلهاً فأي معنى لحياته)(16) فيقول:

أيه نفسي: أنت لحن في حد رن صداه

وقعتك يد فنان خفي لا أراه

أنت ريح ونسيم، أنت موج أنت بحر

أنت بريق أنت رعد، أنت ليل، أنت فجر

أنت فيض من إله(17).

هذه النفس المهجرية تدل على روح سامية وجوهرية في داخلها وكأنها روح إلهية مفعمة بالحب والجمال... لقد كانوا في إنسانيتهم نموذجاً حياً رحباً للأدب العربي، مما جعل النقاد يلتفتون إلى هذه القيم الإنسانية، فهي روح إنسانية خالدة في عالم المحبة والتسامي، إذ جعلها جبران خالدة مهما أرادت الأيام محوها، فيقول:

أعطني الناي وغن فالغنا عزم النفوس

وأنين الناي يبقى بعد أن تفنى الشموس(18)

لعل أغلب الأشياء تفنى بمرور الأيام إلا زرع الخير والمحبة يبقى أنينه وبث روح التعاون في النفس يجعلها خالدة بعد مفارقة الجسد، فالناي تعبير عن نوازع داخلية وروح صافية (الغنا عزم النفوس) قوام النفس الغناء بما يدل عليه من رقة ومرح وحب كل شيء جميل:

وفوزي المعلوف في رحلته (بساط الريح) يؤكد زرع الخير لا يموت حتى لو فارقت الروح الجسد، فالإنسان يحصد ما زرع من تعاون ومحبة فيقول:

كـن نـصيراً للبائـسين وكفكـف

دمعهــم تكــسب الجــزاء لــذاتك

لــست تبكــي إن مــت إلا بمقــدار

دمـوع كفكفـتها في حـياتك(19)

ويقول شقيقه شفيق المعلوف:

كـــن بـــسمة بفـــم الـــضعيف

تـــالله أتـــراحاً علـــى أتـــراحه

مـــا ضـــر أن يحظـــى أخـــوك بحقـــه

فـــترى فلاحـــك ناجـــزاً بفلاحـــه

ضـــرب الـــشعوب قـــويها بـــضعيفها

كالطير تذبحه بريش جناحه(20)

حكمة أوردها المعلوف في هذه الأبيات دليل حسن نفسه، فالضعيف يحتاج بسمة لكي تشد أزره وتعينه، ويجب على الإنسان أن يتخلص من الآثام والروح الشريرة، ويكون نقياً صافياً لا ينسى الخير والضمير النبيل أبداً، فيقول:

نـسي الخـير حـين أوغـل في الـشر

فـــداس الـــضمير في عـــصيانه

مـــلأت قلـــبه الأفاعـــي فـــلا الـــسمع

غـــير الفحـــيح في خفقانـــه(21)

نظرة يلتقطها المعلوف من خلال إدراكه لجوهر النفس والتعامل مع خفاياها ليصل إلى طريق إصلاحها وتقويمها، فيسعى إلى تحرير المرء من كل ما ينتابه من شوائب تجعله إنساناً ذا مبادئ غير سامية، رفضتها الجماعة وسخرت منها الجان فيقول:

ويحـــك يــــا إنـــسان

ألـــق عـــصا ســـحرك

ذعـــرت فيـــنا الجـــان

فعـذن بالـشيطان مـن شـرك

وودت يـــا غـــادر لـــو أنـــني

أطلقت ثعباني لا ينثني عنك

فيرديـــــــك ولكـــــــنني

أخشى على الثعبان من غدرك

في نابـــه الـــسم كـــان

وصـــار في صـــدرك(22)

هذه لمحة أخرى من لمحات المعلوف يتناول فيها قسوة الإنسان وسمومه، ونقمة الجن عليه، ما هي إلا صورة لضلال الإنسان وغدره يسعى من ورائها إلى تغيير الإنسان نحو الأفضل وإصلاحه وبث روح الإنسانية المتمثلة بالحب والعطاء والسلام، فالشاعر المهجري عبر عن الحياة وعن الإنسان وهي من متطلبات العصر ومستجدات الحياة.

والمعلوف من الشعراء الذين شددوا على إنسانية الحياة والوجدان فضميره من ضمير الجماعة وإحساسه نابع من وعيه للإنسان (فالشاعر الذي لا يكون وجدانه جزءاً من وجدان الجماعة الإنسانية التي يعيش بينها، بحيث يخضع في تصويره للحياة وإحساسه بها لكل مجرياتها النفسية والروحية، هو شاعر ينقصه الوعي بتبعات فنه، كما تنقصه الحاجة إلى التكيف الاجتماعي السليم، وتتمثل هذه المسؤولية أيضاً في مدى إحساس الشاعر بالأمانة الفنية وتقديره لشرف الكلمة ونزاهتها فالغاية النبيلة والهدف الكريم وتقدير الأوامر الإنسانية على أساس من المحبة والتعاطف)(23).

فنظرة المعلوف نابعة من وجدان الجماعة الإنسانية، لأن الإنسانية قضية مشتركة ترتفع فوق

كل القضايا الشخصية، ومن هذا الوجدان تنبع رسالة المعلوف وغيره من شعراء المهجر...

ولعل نظرته قريبة من نظرة الياس فرحات في قصيدته (سلام الغاب) عندما يحكي لنا الراعي حلماً يصور به شرور الإنسان وقساوته ويعقد مقارنة بين الإنسان والذئب يلخص فيها آثام الإنسان ورحمة الذئب، يريد إلياس إنقاذ الإنسان وتخلصه من بذور الشر فيقول:

الذئب لا يسطو إذا لم يجع

وأنت تسطو جائعاً ومتخماً

يا شر خلق الباري

لا تشتموا الضواري

إن الضواري أنتم

والشر فيكم منكم(24)

نقداً واضحاً للإنسان الخالي من الروح الإنسانية، يقارنه بالذئب لعلّه يدرك آثامه ويحولها إلى جوهر إنساني نبيل، فـ(لقد أصبح التعبير عن الحياة جزءاً من أجزاء الالتزام الأدبي، لأن الإنسان كان يشعر بأن وسائله التي يستخدمها وحاجاته التي يسعى إلى تحقيقها وقدراته التي يستطيع بواسطتها أن يحقق تلك الحاجات لا يمكن أن تكون بعيدة عن تصوره أو خارجة عن حدوده لأنه يرتبط بها ارتباطاً مصيرياً، ويحدد بموجبها حركة حياته تحديداً يتلاءم مع الطموح الآني الذي كان يدور في نفسه)(25).

سعى شعراء المهجر إلى إحياء الخصال الطيبة لدى الإنسان من خلال تكوينهم الثقافي ورصيدهم المعرفي، فإنهم اتسموا برقة الحس ودقة الفكر وبُعد النظر في تموجات الحياة و تقلباتها فكان الإنسان محط أنظارهم، ولعل الحافز إلى ذلك هو رد فعل لما عانوه من عسف وظلم في ديارهم مما جعل الكثير من الناس تتغير نفوسهم إبان ما مرّت به بلاد الشام قبل هجرتهم، وعند تزاوج ثقافتهم بثقافة الغرب زادت نظرتهم للإنسان وتبنوا قضاياه.

ولعل أهم قضية تخص الإنسان تبناها شعراء المهجر هي التسامح بوصفه أساس النفس النقية الصافية... نجد أن شعراء المهجر (كلهم يدعون للجود بالمال والتضحية بالنفس، والمساعدة وحب العون والأخذ بيد المحتاج فهذه أشياء من صميم تجاربهم ومن مميزات حياتهم التي مرّت عليهم، أنهم جميعاً مهاجرون غرباء شعروا بالوحدة وقاسوا مرارة الوحشة وآلام البعد، وأحسوا الحاجة إلى من يملأ عليهم غربتهم ويسد طريق وحشتهم... قد جعلهم يؤمنون كل الإيمان بعنوان التعاون ومزايا المساعدة، فجاءت دعوتهم إلى هذه المزايا الإنسانية التي ترفع من قدر المرء وتعليه عن غرائزه الحيوانية التي فُطر عليها)(26).

من هنا كانت دعوتهم إلى عاطفة التسامح فلا إثرة ولا أنانية ولا ذاتية في حياتهم، وإنما هم روح من الله مسامحة، فيقول ندرة حداد:

سر معي في الأرض

تُثمنَ المال والجاه وطمحك

أنا راض بالعصا

يا أيها الحامل رمحك

وسأنسى جرح قلبي

كلّما شاهدت جرحك

وأرى ليلك ليلي

وأرى صبحي صبحك

وإذا أخطأت نحوي

فأنا الطالب صفحك(27)

لعل هذه المقاييس هي التي تبناها شعراء المهجر فكلمات ندرة حداد نابعة من وجدان ينبض بالحياة،

يتعاطف مع الناس لحد التسامح والإفصاح، طالما دعت إلى ذلك القيم الإنسانية.

والشاعر هو وجدان الحياة النابض لأنه رسول السعادة (إن الأديب رسول يحمل النور ليقود البشرية إلى طريق السعادة الروحية، ويحبب الحياة لتحترم المبادئ السامية والأخلاق القويمة)(28).

والملاحظ على شعراء المهجر في روحهم المسامحة أنها دعوة لتعاليم السيد المسيح، وهي أن نحب أعداءنا ولو قابلوا المحبة بالبغض، ففي قصيدة (أنشودة) لميخائيل نعيمة يصوّر الروح المسامحة برغم ما تلقى من المعاناة والجروح من الناس فيقول:

ألقيت دلوي بين الدلاء وقلت علّي أحظى بماء

فعاد دلوي مع الدلاء وليس فيه إلا رجائي

أرسلت طرفي بين النجوم وقلت علّي أنسى همومي

فطاف طرفي بين النجوم ولم يشاهد سوى غمومي

....

قدمت حبي لمبغضيّا لقاء ما قد جنوا عليّا

فكان حظي من مبغضيّا أن عاد حبي بغضاً إليّا(29)

لقد وقف الدكتور شوقي ضيف عند هذه الأبيات وعلّق عليها قائلاً: (فهو يشكو من آماله الذوّابة ومن همومه وغمومه ومن الناس، إذ يقدم لهم حبّه، ولا يقدمون له إلا الكره والبغض، ولكن لا يلبث في نهاية القصيدة أن يطلب إلى روحه وهي تئن بهذه المشاعر أن تُغنيّ ولا تنوح، فتلك الآلام كلّها من وجوه الحياة، بل هي من ألحان العمر وأغانيه وإذا تمردنا بسببها تمردنا على نظام العيش المستمر لنا)(30).

هذه هي الكنوز الأخلاقية التي يجب علينا أن نتمثلها في الحياة اليومية فأدبهم باقة زهور حملت ألواناً إنسانية رائقة، وكما حملها جبران خليل جبران إلى الغرب وبلور قيم الحضارة الشرقية الأصيلة مما جعل الرئيس الأمريكي روزفلت يقول: (أنت أول عاصفة انطلقت من الشرق واكتسحت الغرب، ولكنها لم تحمل إلى شواطئنا غير الزهور)(31).

وزهور جبران فاحت بعطر القيم الإنسانية والخصال السمحة التي أثنى عليها الغرب في كتاباتهم، كذلك نجد ديوان الجداول لإيليا أبو ماضي، حمل صوراً عميقة وجميلة بروحها الوجدانية إذ يقول:

كم خفضنا الجناح للجاهلينا وعذرنا من عذرونا

خبرونا يا أيها العاقلونا إنما نحن معشر الشعراء

يتجلى سر النبوة فينا(32)

وسر النبوة الذي تجلى فيهم يحمل هذه الروح المتسامحة مع جميع الناس.

وكذلك فإن الروح المسامحة الحقيقية تقتضي اقتلاع الذات ومن ثم دك أسوارها بحيث تتفتح لتشمل الجميع ولا يبقى خارجها أحد في الوجود(33).

ويتوسع مفهوم التسامح في الشعر المهجري ليشمل السماحة في الدين، والتي هي من أهم مظاهر الأخلاق الإنسانية العالية، فهذا رشيد أيوب لا يفرق بين الأديان السماوية ويتسامح معها فيقول:

أصلي لموسى وأعبد عيسى

وأتلو السلام على أحمد(34)

لقد ترسخت نظرة التسامح الديني عند شعراء المهجر من خلال ما طرأ من مشاكل العصر وما اختلفت فيه المذاهب والأديان فكان لزاماً عليهم أن يحذُّروا من هذه الظاهرة الساعية إلى التفرقة بين أبناء العروبة الواحدة، فاقتضت مهمة الشاعر أو الأديب أن يكافح من أجل حل مشاكل العصر لأن (الأديب الذي يدرك مهمة عمله الأدبي ويتحمس لواقعه الإنساني باعتباره عضواً في الجماعة الإنسانية أقدر على استيعاب مشاكل الإنسان، وأوفى في استكمال الحدود التي تلم المسافة المكانية المحيطة بهذه المشاكل، وهي في كل مقاديرها وطموحها ومضامينها وتأملاتها مشاكل مستوحاة من الواقع الجديد الذي حدده له العصر)(35).

ولعلهم بهذا يؤكدون جوهرهم النقي ورسالتهم النبيلة حتى نجد أغلبهم لا ينتمون إلى مذهب أو ديانة معينة عند السؤال وفي هذا روح متسامحة ونزعة إنسانية فإيليا أبو ماضي يرد على من سأله من مذهبه بقوله:

وسائلةٍ أيُّ المذاهب مذهبي

وهل كان فرقاً في الديانات أم اجلا

وأيُّ نبيٍّ مُرسلٍ اقتدي به

وأيُّ كتابٍ مُنزَلٍ عندي الأعلى

فقلت لها لا يقتني المرء مذهباً

وإنْ حلَّ كان في عنقه غُلا(36)

قيم متسامحة تهاجر في صدورهم لترسم فكراً مثالياً لواقعهم فالأديان تتساوى عندهم لأن هدفها واحد هو الإصلاح والتقويم للبشر، لقد أدرك شعراء المهجر من خلال فكرهم أن الإنسان إذا فهم دينه وتعامل معه بتأنٍ أدرك الأديان كافة لأن مصدرها واحد هو الله سبحانه وتعالى، فهم يتعاملون مع مثالية الأديان وروحها السمحة قال شاعرهم:

وإن فتشت عن ديني فإنني

مسيحي أحمدي بوذي يهودي(37)

إيمان فكري بما تؤكد عليه التعاليم الدينية الرحبة السمحة التي يتفاعل معها الإنسان ليستمد منها النزعة الإنسانية بدون شك أو تفرقة بين الأديان.

والتسامح كان صفة بارزة في شعر المهجر، اعتمده أو تحلى به أغلب الشعراء لأنه داعي إلى حب إنساني فياض بالتعاون والحب والألفة.

فهذه كلمات إيليا أبو ماضي تجسد وجدانه اللامحدود وروحه الإنسانية الفيّاضة بالخير وإحلال السلام فيقول عن التسامح:

إنني إذا نزل البلاء بصاحبي

دافعت عنه بناجذي ومخلبي

وشددت ساعده الضعيف بساعدي

وسترت منكبه العري بمنكبي

وأرى مساوئه كأنني لا أرى

وأرى محاسنه كأن لم تكتب

وألوم نفسي قبله إن اخطأت

وإذا أساء إليَّ لم لم أعتب(38)

ولعل هذه الأبيات تحمل الكثير من قيم الشعر المهموس التي وقف عليها المرحوم الدكتور محمد مندور عندما رأى في شعر المهجر صوتاً خافتاً يتعامل مع القلب مباشرة وينبض بروح إنسانية، هذه الإنسانية اللامتهية جعلت الشاعر المهجري يتعامل معها وكأنها جزء لا يتجزأ من حياته ومن تركيبه العام، وكأنها صادقة الشعور عندما ينطقون بها، وكذلك قيمهم الإنسانية زادت من قيمهم الأخرى كالجمالية والفكرية، وإذا انتقلنا إلى مسعود

سماحة نرى الكثير من شعره إنسانياً التقطنا منه صورة التسامح يقول:

كأنـي لم أتـرك للغيـر شـوونه

كأنـي عالجـت غـير شـووني

وكم من صديق لم أخنه فخانني

ستسري بوديان به وحزون(39)

إذا جُـزْتُ سَـهْلاً في الـزمانِ فإنَّما

ستـسري بـوديانٍ بـه وحـزونِ

دعوة إنسانية متسامحة لكل من يتعامل مع مسعود سماحة بلوم، فيصفح عنهم وهذا دليل إنسانيته الفذة المليئة بالمحبة واقتناء الخير.

وإذا أبحرنا إلى المهجر الجنوبي نرى الشاعر توفيق بربر ينفث شعراً وجدانياً يحمل في حناياه المحبة والسلام وروح المسامحة ففي قصيدة (نفسية شاعر) فيقول:

خلقـت لأعطـي فـلا أطلـب

قـضاء مـن الله لا يغلـب

ونـزهت نفـسي وصـنت لـساني

فلـست أداجـي ولا أكـذب

وأغمـر بالحـب مـن يعتدي

وأشمـل بالعفـو مـن يـذنب

وأجـزى علـى الـود مـن صـاحبي

جـزاء عـدو فـلا أغـضب

وأرثـي لـشاك وأبكـي لـباكٍ

كأنـي لكـل شـقي أب(40)

وجورج صيدح يفخر بقومه ويطوي صفحات مساوئهم ويأخذهم بروح إنسانية موقعها القلب الصافي ووجدان سمح فيقول:

لم أجـف قومـي ولا استنقـصت قـدرهم

إنـي فخـور بقومـي كيفما كانـوا

ولـي وديعـة حـب عـند ذمـتهم

وذكـريات وأفـراح وأحـزان

بـنو الخـوولة والأعمـام ذنـبهم

إن صحَّ صحَّ له في القلب غفـران

أهـوى هـواهم وأغـضي عـن مـساوئهم

والناظرون بعين الحب عميان(41)

فالشاعر يعتز بقومه ويفخر بهم على الرغم من أذاهم له ويسامحهم على كل ما اقترفوه من ذنب بحقه فهذه إنسانية صادقة ومعبرة وكما يقول عنها الشاعر (لقد عرفتها عن طريق ضميري ووجداني واكتفيت بذلك، إنها في البدء شعور غريزي بقرابة تربطني ببني الإنسان ويتضامن مع جميع خلق الله وهي بعد ذلك عمل إيجابي وسعي صادق لخدمة البشرية)(42).

تغلبوا على همومهم وأحزانهم، وأصروا على المواجهة والبقاء والوجود بعد أن كانت حياتهم مستودع هموم فيقول إيليا:

هـم في الـشراب الـذي نحتسي

وهـم في الطعـام الـذي نأكـل

هـم في الهـواء الـذي حولـنا

وفي مـا نقـول ومـا نفعـل(43)

فهذا الدرب ممتلئ بالصعاب والعثرات، تغلبوا عليه بصبرهم وتحقيق رسالتهم.

إن عدم الاستقرار في حياتهم أدى إلى تحريك الكيان العاطفي والوجداني والإنساني، وزيادة القدرة التعبيرية لدى شاعرهم فـ (الأدب المهجري لم يكن أدب ترفٍ خالصٍ حتى لا يكون بلا معنى، فهو في أكثر جوانبه صراع، وصراع مرير عرف كيف يتخذ سبيله إلى أعماقهم ليكون في النهاية

جزءاً من وجودهم ولدته ظروف قاهرة خارجة عنهم، فتحول هذا الأدب إلى ثورة، عرفت كيف تعري الزيف والبهرج، عبرت حدودهم الجديدة إلى آفاق أرحب)(44).

والذي يبدو لشعراء المهجر أنهم أرادوا إصلاح المجتمع والقضاء على همومه وترسيخ القيم الإنسانية، فبدأوا بإصلاح أنفسهم أولاً يطهرونها وينقونها من كل الرذائل وكما قال أمين الريحاني: (الذي يثور أولاً على نفسه فيصلحها، إنما هو المصلح الحقيقي المرء الذي يثور على ما ورث من الأجداد، مما كان فاسداً أصلاً، أو لما أفسده الزمان فيصلحه أو ينبذه، هو الذي يحق له أن يثور)(45).

فما على شعراء المهجر إلا أن يعبروا عن تطلعات البشرية، فوجودهم حتم عليهم أن يعالجوا هموم الناس فـ(لهذا كان وجوده بينهم وجوداً طبيعياً وتعبيره عن همومهم وتطلعاتهم تعبيراً إنسانياً محسوساً، وأن الإبداع الذي كتب عليه أن يكون لم يكن إلا انفعالاً حددته لهذا الإنسان علاقته العضوية بالجماعة التي ينتمي إليها)(46).

ينحو ميخائيل نعيمة إنسانياً إذ يستعمل ما قسمته له الحياة من أقدار بالرضى والتفاؤل فيقول:

ذمــك الأيــام لا يــنفعك

فهــي لا أذن لهــا تــسمعك

لا ولا عــين تــرى عقــرياً

في ديــاجير الأســى تلــسعك

لا ولا قلــب يــرق وإن

جف من طول البكا مدمعك(47)

إذ لا تجد ميخائيل يئن ويلهث من مصائب الأيام وأقدارها، وإنما تجده قابلاً وراضياً وهذه هي روح الطمأنينة لصعاب الدنيا وصوت القدر، فالحياة التي عاشوها رسمت لهم وجه الفرح والحزن (السواد والبياض).

هذه الطمأنينة جعلتهم يتغلبون على مآسيهم، إذ أصبحت مآسيهم طريقاً ممهداً نحو الروح الإنسانية النبيلة، فتوفيق بربر لا يعير أي اهتمام لأقدار الدنيا وكأنه الرجل القاهر للأقدار فيقول في (من وحي كارثة):

فلتسكب الدنيا سيول همومها

فوقــي فلــست بــشاتم أو شــاك

الأرض موطــئ أخمــصي وهمــتي

بــين الــنجوم تجــول في الأفــلاك

ســيان عــندي أقــبلت أم أمحلــت

مــا دام لــي حــظ مــن الإدراك

إن الــشدائد للــرجال رياضــة

روحــية لا تــشك مــن إنهــاك

واســتقبل الــبلوى بــوجه ضــاحك

فالدهــر يــضحك للفتــى الــضحاك

والهــم لــيل ينجلــي بــصباحه

والعــسرُ أســرٌ ينتهــي لفكــاك

مــا أقــبح الأيــام صــحوٌ كلــها

وأمــرّ طعــم العيش دون عــراك(48)

هذه الهموم كانت انطلاقة شعراء المهجر إلى ساحة القيم الإنسانية، أي الإنسانية الجماعية لأنها ليست فردية وجدانية إنما هي صوت الجماعة ووجدانهم وكما يصفها الدكتور محمد مندور (يخرج الأدب من الذاتية إلى الغيرية ومن الأثرة إلى الإيثار، ومن الشكوى والتشاؤم إلى الأمل والتفاؤل ومن الخوف واليأس إلى الثقة والاستبشار)(49).

إن هذه الإنسانية حتمت على الشاعر أن يتجه نحو الحياة ويمد لها روح المحبة وأن يعالج مشاكلها وقضاياها بكلمات تنبثق من أعماق ملتهبة تسعى إلى تقدم الحياة وتطورها، فشعرهم عبارة عن دستور يصون الإنسان ويحترمه بإخلاص... والشاعر عند

جبران هو ما كتب بقلم صادق وبروح مخلصة تجاه ما يكتب فيقول: (إن المغنين والشعراء في الشرق هم حملة المباخر بل هم العبيد، وقد فرض عليهم أن ينشدوا في الأعراس، ويترنموا في الحفلات، ويندبوا في المآتم، ويرثوا في المقابر هم الآلات التي تدار أيام الحزن وليالي الأفراح، وأنا ألوم المغنين والشعراء والأدباء الذين لا يحترمون نفوسهم، ولا يضنون بماء وجوههم ألومهم لأنهم لا يترفعون عن الصغائر والتوافه، ألومهم لأنهم لا يفضلون الموت على الخضوع والذل)(50).

ومما لا شك فيه أن الدكتور محمد مندور كان صائباً في نظرية الأدب المهموس وتعزيزه لموقف أدب المهجريين، إذ حث على مكارم الأخلاق والعدل الاجتماعي وإصلاح النظم في شعرهم ثم يتوج هذا كله بقوله: (والآن أليس هذا هو الشعر المهموس الذي ندعو إليه؟ أليس هذا هو الشعر الإنساني الذي نهتز لنغماته؟ إن بينه وبين الكثير من شعراء مصر قروناً، وأن لمن الظلم أن يرتفع بعد ذلك صوت يحاول أن ينكر على هؤلاء الشعراء، نعيمة وإخوانه بالمهجر، أنهم هم الآن شعراء اللغة العربية، وأن شعرهم هو الذي سيصيب الخلود)(51).

لقد أثبت الدكتور محمد مندور شاعرية شعراء المهجر وحسّهم الوجداني العذب وصوتهم الإنساني الذي بشر بخلوده وبصرحه الشامخ فوق منارة الأدب العربي.

إذن السمة البارزة في شعرهم حبهم الإنساني الذي سيطر على أدبهم، فالحب إنارة لطريق الإنسانية الرحبة التي وصت بها القيم السماوية، واكتنفتها نفوس طلبت رياض المحبة وحملت رايات السلام بأرض الأمريكتين فهو (الذي يسع الكون ويعطف على المحروم، ويمسح دمعة المحزون، ويعفو عن سيئة المسيء وينفح بالشذى حتى أنوف حاسدينا)(52).

ففاضت دواوينهم بالروح الإنسانية، فلا يكاد ديوان يخلو من هذه الروح النقية، فعندما تنغمر النفس بالمحبة تشمل الكون كله، كما قال إيليا:

إن نفساً لم يشرق الحب فيها
هي نفس لم تدر ما معناها
أنا بالحب قد وصلتُ إلى نفسي
وبالحب قد عرفت الله(53)

فإيليا يتحدث عن أغوار الإنسانية المشتركة بين شعراء المهجر، إنها الإنسانية تنبض بالحب والوجدان والعطاء... فيقول:

أيقظ شعورك بالمحبة إن غفا
لولا الشعور الناس كانوا كالدمى
أحبب فيغدو الكوخ كونا نيراً
أبغض فيمسي الكون سجناً مظلما
ما الكأس لولا الخمر غير زجاجة
والمرء لولا الحب الا أعظما(54)

يتكلم عن تجربة الحياة التي تتفاعل بداخلها القيم الإنسانية لتسجل الروح الجوهرية للشاعر المهجري أنها (تجربة الحب والتعاطف، ومحاولة الانطلاق من إسار الذاتية، والتحرر من عبودية الأثرة والأنانية، والدعوة إلى الحب الإنساني المطلق الذي تنمو من خلاله معاني الحياة الكريمة، والذي لولاه لاستحال الناس إلى دمى صماء لا تنبض بمعنى من معاني الخير، ولأمست الحياة على انفساحها سجناً مظلماً كئيباً لا يستشعر الإنسان فيه شيئاً من الرضى والأمن والطمأنينة)(55).

إن محبة شعراء المهجر اعتزت بالإنسان لحد الإيمان به وقدسته على العكس من الآداب الأخرى التي اهتمت بطبقة معينة كالملوك والأمراء، إنهم لا يفرقون في المحبة بين اللون والجنس فإنسانيتهم شاملة لكل أطياف المجتمع.

وساحة المساواة والسلام لا تقل هي الأخرى عن المحبة في شعرهم فلقد تغنى أدبهم بالأخلاق الرفيعة، فهم على علاقة وثيقة بمجتمعهم فبالقيم الإنسانية

صهروا كل الفوارق بين طبقات المجتمع والإنسانية (تربطنا بكل أفراد النوع الإنساني وتغرس في قلوبنا الحنان على الجميع... ولا فرق فيها بالجنسيات والأديان، لأنها عاطفة الإنسانية فعندها الأسود والأبيض، والأصفر والأحمر سواء، والعالم والجاهل والغني والفقير والمتحدث والمتوحش، والذكر والأنثى... لأن الكل أبناء الإنسانية، فهي تجمع العائلات والأوطان، والممالك والعلوم، والمذاهب تحت جناحها، وتنشر عليهم سحائب الرضوان)(56).

لقد كانت دعوتهم إنسانية بكل معاني الإنسانية فهم صوت الأمان والمحبة والسلام وشعرهم دعوة نبيلة لاعتناق الإنسانية فالشاعر عندهم هو (من يحبب الناس جميعاً إخوته في الإنسانية)(57).

هذه الإنسانية والعاطفة الصادقة والمحبة المطلقة ما هي إلا توجهاتهم لإشراك الإنسان بالإنسان في أن يعاني البؤس والعناء كما يعانيه صديقه فلا أنانية في حياتهم ولا إكراه، وإنما تجمعهم إنسانية عميقة، وبصوت دافئ يناجي إيليا ربه بالبائسين، وبروح خصبة فيقول:

وارحمتاه للبائسين فإنهم
موتى وتحسبهم أحياء
إني وجدت حظوظهم موؤدة
فكأنما قُدّتْ من الظلماء(58)

فوجدان الشاعر وضميره النقي جعله يفكر بالآخرين تفكيراً إنسانياً نابعاً من روح صافية وكما قال المنفلوطي: (جامعة الجامعات، هي أقرب الجامعات إلى قلب الإنسان وأعلقها بفؤاده، وألصقها بنفسه لأنه يبكي لمصاب من لا يعرف وإن كان ذلك المصاب تاريخياً من التواريخ أو أسطورة من الأساطير)(59).

وتعد قصيدة الطين صورة متكاملة لتجسيد المساواة بين البشر فتنعدم فيها الطبقات، رافضة التعالي والكبرياء، داعية إلى التواضع، مجده صوت الإنسانية الرفيع فيقول:

يا أخي لا تمل بوجهك عني
ما أنا فحمة ولا أنت فرقد
أنت لم تصنع الحرير الذي تلـ
ـبس واللؤلؤ الذي تتقلد
أنت لا تأكل النضار إذا جعـ
ـت ولا تشرب الجمان المنضد
أنت في البردة الموشاة مثلي
في كسائي الرديم تشقى وتسعد

....

أماني كلها من تراب
وأمانيك كلها من عسجد
وأماني كلها للتلاشي
وأمانيك للخلود المؤكد(60)

والمتأمل في أبيات القصيدة يعيش في جو متسامٍ يملؤه وجدان عذب وكأن الإنسان منبر الإنسانية، إذ طبق قيمها بالشكل الصحيح والسليم ليصل أعلى درجات الإنسانية... فمهما بلغ الإنسان يجب أن لا ينسى حقيقته (الطين الحقير البسيط)، وأن يجعل الحياة عذبة ويسيرة، وندرة حداد يفتخر بصحبة الفقراء دليل إنسانيته فيقول:

عشت بين الناس لا
أصحب إلا الفقراء
لا أبالي إن أكلت الصـ
ـبح ما كان عشاء
ولزمت الصمت لا
أشكو هموماً أو شقاء(61)

يمكن القول أنهم رسل السلام التي تحمل الأنفاس الإنسانية السامية، ورشيد أيوب أكثرهم اقتناصاً للتواضع، رافضاً الشاعر المتعالي مؤمناً بالشاعر المتواضع فيقول عن الشاعر المتواضع هو (الذي يحب النفوس المتواضعة علماً منه أن هناك الجمال والحكمة)(62).

وكذلك على الإنسان أن يعطي مما أعطاه الله وكرمه، وعطاؤه هذا لا ينتظر جزاءً، فالعطاء والكرم من صفات الإنسان الممدوحة، وعلى الإنسان أن لا يكون كتينة إيليا الحمقاء التي يقول فيها:

عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه

فازينت واكتست بالسندس الشجر

وظلّتِ التينة الحمقاء عارية

كأنها وتد في الأرض أو حجر

ولم يطق صاحب البستان رؤيتها

فاجتثها فهوت في النار تستعر

من لم يسخ بما تسخو الحياة به

فإنه أحمق بالحرص ينتحر(63)

عطاء شعراء المهجر ليس عطاءً مادياً وإنما هو عطاء روحي عطاء من القلب يقول رشيد أيوب:

سموح هو المرءُ المفرق ما له ولكن من يعطي من القلب أسمح

إذا صلحت بالمال نفسي فإنها

بإعطائها مما لديها لأصلح(64)

ويهتز وجدان توفيق بربر لعويل الجياع العراة، فتتضح نزعته الإنسانية المليئة بالمروءة، ويتمنى العطاء فيقول:

يفطر قلبي أنين النسيم

ويجرح عيني شحوب القمر

فكيف احتمالي عويل جياع

عراة حفاة بلا مستقر(65)

هذه نفس إنسانية تجلى الحب فيها والإخاء، فالشعر عنده (ابن المعرفة الروحي وجوهرة الحياة النفسية ولؤلؤتها النادرة الفريدة، ولو كانت الحياة زهرة فوّاحة لكان الشعر أريجها أو بنفسجة لكان روحها)(66).

وأخيراً يمكن القول إن إنسانية شعراء المهجر نبعت من روحهم الدينية، وتأثير الدين فيهم وتمسكهم والتزامهم بتعاليم الدين النبيلة فـ(المحبة دين الإنسانية)(67)، وهم بدينهم أصلحوا نفوسهم فعلموا (الشجرة الصالحة تثمر ثمراً جيداً)(68).

وإذا كان الاتجاه الإنساني يسعى إلى خلاص الإنسان من كل إثم وحقد ومفاسد، فبالتأكيد يجعل طريق الإنسان سليماً وخالياً من كل الشوائب التي تحرفه عن مسيرته الصحيحة، كما أن نفحات الإيمان تنور الموجودات، فميخائيل نعيمة في قصيدة (التائه) يتضرع ويدعو ويطلب من ربه أن يخلصه من شهواته والمعاصي التي تجعله لا يبصر نعمة الله فيقول:

أخالقي رحماك بما برت يداكا

إن لم أكن صداكا فصوت من أنا

ربي ألا تراني أساق كالحملان

....

أبدل لظى نيراني بجمرة الإيمان

وأجعل من الحنان للقلب مرهما

إذ ذاك بالتهليل أسير في سبيلي

وخالقي دليلي ووجهتي السما(69)

وله نزعة صوفية تحمل الروح الشرقية المليئة بالزهد فيقول:

كحل اللهم عيني
بشعاع من ضياك
كي تراك
وافتح اللهم أذني
كي تعي دوماً نداك
من علاك
واجعل اللهم قلبي
واحة تسقى القريب
والغريب(70)

إن شعراء المهجر يصدرون عن قلب فيه إيمان وتصوف وفيه لهفة أي تعاليم الأديان السماوية كافة، وما إيمانهم إلا شعور وإحساس ووجدان بالله تعالى.

وخلاصة ما تقدم نصل إلى أن الحرية التي وهبها المهجر لهم، والتي تمنى أمين الريحاني تمثالها بجانب الأهرام بقوله (متى تحولين وجهك نحو الشرق أيّتها الحرية؟ أيتأتى أن يرى المستقبل تمثالاً للحرية بجانب الأهرام؟ أممكن أن نرى لك مثيلاً في بحر الروم؟ أيتها الحرية: متى تدورين مع البدر حول الأرض لتنيري ظلمات الشعوب المقيدة والأمم المستعبدة).

جسدت هذه الحرية مع معاناتهم القيم الإنسانية من خلال عمق الضمير والوجدان والشعور الغريزي بحب البشرية فعندما تعرف الحياة تتفاعل مع موجوداتها وتدرك أنفاسها لتصل إلى حقيقتها، فشعرهم ليس وهماً أو ضرباً من خيال، وإنما هو روح إنسانية وتعبير صادق عن الحياة، فهو صراع مرير توغل إلى أعماق النفس ليثبت في النهاية وجودهم لأن (روح الشاعر تسمع دقات أنباض الحياة وقلبه يردد صداها ولسانه يتكلم بفضلة قلبه)(72).

إن للشعر المهجري نزعة إنسانية رفدت الشعر العربي وجعلته أكثر طلاوة وثراء وزادت من قيمه الإنسانية الموحية المتعاطفة مع آلام البشر وأحزانهم ساعية إلى تحقيق السعادة والخير والمحبة وإحلال السلام وبناء صرح الإنسانية الشامخ فوق عيون الأدب العربي، هذه الإنسانية إذا دخلت في قلب الإنسان رفعته لدرجة الإلهية، وإذا فقدها أنزلته إلى الحضيض.

ولا ننسى أن العالم اليوم أصبح في حاجة إلى نبي جديد هو الإنسانية وهذه المدينة الجديدة يجب أن تنفذ روحها إلى كل قلب حتى قلوب الساسة ورجال الحكم وأن يتجه الناس إلى رفع البؤس عن البائسين، وإعانة المصابين والأخذ بيد الضعفاء والمساكين من أفراد وأمم، والشعور العام بالأخوة التامة، من غير تفرقة بين جنس وجنس، ولون ولون وإقليم وإقليم، ومحاربة القسوة والظلم حيث يكون ونصرة العدل حيث يكون.

وحياة شعراء المهجر نبضت بالحب العام للإنسانية كلها نبضت ألحان السعادة، وأمواج المحبة، وطيور السلام، وأزالت الغبار عن الأحقاد والأنانية... فكانت مدرستهم روضة من رياض الإنسانية الراقية.

الهوامش:

1 ـ أدباء معاصرون: 84.
2 ـ مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر: 195.
3 ـ ينظر: معالم الأدب العربي المعاصر: 144.
4 ـ دراسات في الأدب العربي: كاظم حطيط: 349.
5 ـ نظرات في الأدب العربي الحديث: 151.
6 ـ ينظر: النقد التطبيقي والموازنات: 109 -110.
7 ـ دراسات في الشعر الحديث: 39.
8 ـ البيادر: 69 -07.
9 ـ المجموعة الكاملة: ميخائيل نعيمة: 292.
10 ـ همس الجفون: 18 -20.
11 ـ همس الجفون: 20 -21.
12 ـ الخمائل: 45.
13 ـ المصدر نفسه: 47.
14 ـ الأعمال الكاملة: 296.
15 ـ النزعة الروحية في أدب جبران ونعيمة: 45.

16 ـ المجموعة الكاملة: ميخائيل نعيمة: 640.
17 ـ همس الجفون: 28.
18 ـ الأعمال الكاملة: 285.
19 ـ ديوان فوزي المعلوف: 570.
20 ـ لكل زهرة عبير: 32 -33.
21 ـ عبقر: 165.
22 ـ عبقر: 166.
23 ـ حركة التجديد الشعري في المهجر: 58.
24 ـ أدب المهجر: 319.
25 ـ الأديب والالتزام: 25.
26 ـ شعراء الرابطة القلمية: 150.
27 ـ أوراق الخريف: 17.
28 ـ القيم الروحية في الشعر العربي: 27.
29 ـ همس الجفون: 59.
30 ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر: 220.
31 ـ أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب: 18.
32 ـ الجداول: 46.
33 ـ طريق الذات إلى الذات: 54.
34 ـ ثورة الأدب المهجري على التعصب: 94.
35 ـ الأديب والالتزام: 17.
36 ـ الخمائل: 45.
37 ـ ثورة الأدب المهجري على التعصب: 94.
38 ـ الجداول: 64.
39 ـ الشعر العربي في المهجر: 66.
40 ـ ديوان الشلال: 73.
41 ـ حكاية مغترب: 131.
42 ـ القومية الإسلامية في شعر المهجر الجنوبي: 466.
43 ـ الجداول: 24.
44 ـ ثورة الأدب المهجري على التعصب: 20.
45 ـ التطرف والإصلاح: 30.
46 ـ الأديب والالتزام: 17.
47 ـ لبنان الشاعر: 162.
48 ـ ديوان الشلال: 241.
49 ـ النقد والنقاد المعاصرون: 38.
50 ـ المجموعة الكاملة: 3/140.
51 ـ في الميزان الجديد: 51.
52 ـ الشعر العربي في المهجر: 75.
53 ـ الخمائل: 25.
54 ـ الخمائل: 88.
55 ـ حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق: 191.
56 ـ حنا خباز: 1141.
57 ـ أغاني الدرويش: 86.
58 ـ أوراق الخريف: 17.
59 ـ النظرات: 2/269.
60 ـ الجداول: 26.
61 ـ الشعر العربي في المهجر: 218.
62 ـ رشيد أيوب: 86.
63 ـ الجداول: 31.
64 ـ الأيوبيات: 60.
65 ـ ديوان الشلال: 194.
66 ـ ديوان الشلال: 12.
67 ـ ذكريات مع جبران: 130.
68 ـ متى: 7/18.
69 ـ همس الجفون: 50.
70 ـ همس الجفون: 32 -33.
71 ـ الاتجاهات الأدبية: 2/710.
72 ـ الغربال: 85.

المصادر والمراجع:

ـ الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: أنيس المقدسي، بيروت 1952م.
ـ أدباء معاصرون: رجاء النقاش، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد 1978م.
ـ أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب: نظمي عبد البديع، دار الفكر العربي، القاهرة.
ـ أدب المهجر: عيسى الناعوري، ط2، دار المعارف بمصر 1967م.
ـ الأديب والالتزام: د. نوري حمودي القيسي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1979م.
ـ أغاني الدرويش: رشيد أيوب، نيويورك 1928م.
ـ أوراق الخريف: ندرة حداد، مطبعة طوبيان بروكلن 1941م.
ـ الأيوبيات: رشيد أيوب، نيويورك 1916م.
ـ البيادر: ميخائيل نعيمة، مطبعة دار المعارف، مصر 1945م.

ـ التطرف والإصلاح: أمين الريحاني، بيروت، المطبعة العلمية، 1928م.
ـ ثورة الأدب المهجري على التعصب د. عناد إسماعيل الكبيسي، شركة المكتبات الكويتية، الكويت 1981م.
ـ الجداول: إيليا أبو ماضي، ط2، نيويورك، مطبعة مرآة الغرب، 1927م.
ـ حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق: د. عبد الحكيم بلبع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م.
ـ حكاية مغترب في ديوان شعر: جورج صيدح، بيروت 1960م.
ـ الخمائل: إيليا أبو ماضي، ط2، بيروت، مطبعة دار الأحد، لا ت.
ـ دراسات في الأدب العربي: كاظم حطيط، ط1، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، 1977م.
ـ دراسات في الشعر العربي الحديث: ميخائيل امطانيوس، بيروت 1968م.
ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر: د. شوقي ضيف، ط 10، دار المعارف بمصر.
ـ ديوان الشلال: توفيق بربر، وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد 1981م.
ـ ديوان فوزي المعلوف: فوزي المعلوف، دار الريحاني، عام 1957م.
ـ ديوان همس الجفون: ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت 1962.
ـ ذكريات مع جبران: يوسف حويك، 1909 ـ 1910م.
ـ شعراء الرابطة القلمية ـ دراسات في شعر المهجر: الدكتورة نادرة جميل سراج، دار المعارف بمصر 1964.
ـ الشعر العربي في المهجر: إحسان عباس، محمد يوسف نجم، دار بيروت، 1957م.
ـ الشعر العربي في المهجر: محمد عبد الغني حسن، مكتبة الخانجي، القاهرة 1955م.
ـ طريق الذات إلى الذات: ميخائيل نعيمة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1973م.
ـ عبقر: شفيق معلوف، ط1، سان باولو، البرازيل.
ـ الغربال: ميخائيل نعمية: طبعة القاهرة.
ـ في الميزان الجديد: محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1977م.
ـ القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي: عزيزة مريدن، القاهرة 1966م.
ـ القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه (حتى منتصف القرن العشرين ـ 1950م) ثريا عبد الفتاح ملحس، دار الكتاب اللبناني ـ بيروت.
ـ لبنان الشاعر: صلاح لبكي، تح: إميل أ. كبا، منشورات مكتبة صادر.
ـ لكل زهرة عبير: شفيق المعلوف، مطبعة دار الأحد.
ـ المجموعة الكاملة: ميخائيل نعيمة، دار العلم للملايين، بيروت.
ـ معالم الأدب العربي المعاصر: أنور الجندي، ط1، دار النشر للجامعيين، 1964م.
ـ مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر: د. محمود حامت شوكت ود. رجاء محمد عيد، دار الفكر العربي، (د. ت).
ـ النزعة الروحية في أدب جبران ونعيمة: د. رموند قبعين، دار الفكر اللبناني، (د. ت).
ـ النظرات: مصطفى لطفي المنفلوطي، مصر، المطبعة الرحمانية، 1930م.
ـ نظرات في الأدب العربي الحديث: تأليف محمد غازي التدمري، كمال ياسين الغزي، ط1، دار الإرشاد بحمص، 1996 -1997م.
ـ النقد التطبيقي والموازنات: د. محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1978م.
ـ النقد والنقاد المعاصرون: محمد مندور، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة.
ـ همس الجفون: المجموعة الكاملة، ميخائيل نعيمة، دار العلم للملايين، بيروت 1971.

□□

سيرة سيف بن ذي يزن

(ما هو الخيال؟ وما هي الحقيقة)

□ رامي شريم *

هناك عدد من السِّير الشعبية المعروفة في تاريخنا العربي الإسلامي. تروي معظم هذه السير قصص أبطال متعددين، بطرق مختلفة، لا تخلو من الخيال. ومع أنها تشبه ـ في بنيتها العامة ـ القصص والرّوايات، إلاّ أنها تختلف عنها اختلافاً كبيراً سنحاول معاً أن نفهمه هنا، قبل أن نبدأ الحديث عن سيرةَ سيف بن ذي يزن. بمعنى آخر: سنحاول أن نفهم باختصار ما هي الأسطورة، والخرافة، والملحمة الشعبية، والقصة القصيرة، والرّواية، ثمّ السيرة الشعبية.

ـ مفاهيم أوَلية:

نجد في لسان العربي المعنى اللغوي لكلمة أسطورة، على الشكل التالي: "السطر: الخط والكتابة، وهو في الأصل مصدر. وقال الزجاج في قوله تعالى: ﴿وقالوا أساطير الأولين...﴾، معناه سطّره الأوّلون، وواحد الأساطير أسطورة كما قالوا أحاديث وأحدوثة. وسطر: سطر إذا كتب. قال الله تعالى: ﴿ن. القلم وما يسطرون...﴾ أي وما تكتب الملائكة. وقد سطّر الكتاب يسطّر سطراً: كتب. والأساطير: الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها... وسطرها: ألفها. وسطر علينا: أتانا بالأساطير... يقال: هو يسطر ما لا أصل له أي يؤلف"(1).

أما المعنى الاصطلاحي للأسطورة، فيمكن تلخيصه على الشكل التالي: "من حيث الشكل، الأسطورة هي قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات. وغالباً ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية، وتداولها شفاهة. ويحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال. ولا يعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ظاهرة يخلقها الخيال المشترك للجماعة. ويلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة. فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مكملاً لا رئيسياً. وتتميّز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية، مثل التكوين، والأصول، والموت، والعالم الآخر، ومعنى الحياة، وسرّ الوجود.... إلخ. ولكنها تختلف عن الدين والفلسفة في طريقة التناول والتعبير. وتجري

أحداثها في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي، وترتبط بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته، وتدخل في صلب طقوسه"(2).

والخرافة لغة: "الحديث المستملح من الكذب"(3)، ولها تعريفات اصطلاحية كثيرة، ولكننا نستطيع أن نقول باختصار أن الحكاية الخرافية: "تقوم على عنصر الإدهاش، وتمتلئ بالمبالغات والتهويلات، وتجري أحداثها بعيداً عن الواقع حيث تتحرّك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعاني المنظور، والمستوى فوق الطبيعاني، وتتشابك علائقها مع كائنات ما ورائية متنوّعة مثل: الجن والعفاريت، والأرواح الهائمة"(4). أما الملحمة، فهي: "قصة شعرية طويلة ذات اهتمامات بطولية. وقد تكون الملحمة مدوّنة أو شفاهية، أو الاثنين معاً، وعادة ما تستولد من التقاليد الأدبية الشفوية..."(5).

والحكاية الشعبية: هي حكاية ذات بنية بسيطة، وتمتزج بالواقع الحقيقي في أعمق أعماقه، مصورةً الإنسان الوحيد الذي يتصل بالعالم الآخر، وكثيراً ما يخضع له، وهي حكاية حسيّة، ملموسة، وجادة في طابعها... إن ما يميز الحكاية الشعبية بشكل رئيسي عن الحكاية الخرافية هو هاجسها الاجتماعي..."(6).

بهذه الطريقة نكون قد ألقينا الضوء على مجموعة من الأصناف الحكائية التي يمكن لها أن تشترك في بعض الخصائص، وتختلف في خصائص أخرى. ولكن أهم ما يميز هذه الأصناف: الأسطورة، الخرافة، الملحمة، الحكاية الشعبية، هو أنها قادمة من الزمن القديم، وتعبر عن روح الشعوب والمجموعات البشرية التي أنتجتها، حتى ولو نسبت إلى شخص محدد، على عكس القصة القصيرة والرواية المعروفتين حالياً، واللّتين تعبّران تماماً عن واقع وخيال الشخص الذي يكتبهما، دون غيره.

كما إن الأسطورة والخرافة والملحمة والحكاية الشعبية، هي أصناف حكائية يتم تناقلها شعبياً لفترات طويلة، وعنصر الرواية الشفوية واحد من أهم الخصائص المشتركة بينها، على عكس القصة القصيرة والرواية اللتين تتميّزان بتداول شعبي أقل، وتعتمدان كلياً على عنصر التداول المكتوب. لذلك نجد أن القصة والرواية هما أسلوبان أدبيان لا ينتميان إلى الأصناف الحكائية التي نود أن نتحدّث عنهما هنا، لذا سنتركهما جانباً، لنعود إلى السيرة الشعبية.

إن السيرة الشعبية هي صنف حكائي ينتمي إلى عالم الميثولوجيا، وربما يحتوي على بعض العناصر التاريخية، إضافة إلى عناصر أسطورية وخرافية، وهو صنف قد يمتلك نفساً ملحمياً عميقاً، وهو ذو بعد حكائي شعبي، ولكنه ـ في الوقت نفسه ـ يختلف عن الأسطورة والخرافة والملحمة والحكاية الشعبية. فهي صنف قائم بذاته في الأدب العربي(7). ولهذا الصنف نماذج محددة تنتمي إلى المصدر نفسه، ولكن يختلف بعضها عن بعض في بعض الأجزاء الشكلية. وتفادياً لأي خلط سنقترح هنا تعريفاً أولياً، يساعدنا على فهم ماهية السيرة الشعبية.

السيرة الشعبية، إذاً، هي من حيث الشكل، قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي، وتحافظ على ثباتها ـ كوحدة دلالية ـ عبر فترة طويلة من الزمن، الزمن الحالي، الخطي، الممتد من الماضي فالحاضر فالمستقبل. وهي مجهولة المؤلف، ويمكن اعتبارها نتاج خيال شعبي غالباً الإنسان هو بطلها الرئيسي. قد تتضمن السيرة معطيات دينيّة، ولكنها لا تؤلف بالأساس لتجيب على أسئلة "الأصول"، بل لتسرد وقائع سيرة شخص ما يكون بطل السيرة الأوحد، بالإضافة إلى أشخاص متعددين، تتفاوت أهميتهم حسب قربهم من البطل. وهي تحتوي أساساً تاريخياً يقوي ويضعف حسب السيرة، وحسب الظرف الحضاري الذي وجدت فيه. وهي قصة منزوعة القداسة بالضرورة. وتحتوي على مبالغات تبدأ من مقدرة البطل على قتل عشرة مقاتلين بضربة سيف واحدة مثل عنترة بن شداد، لتصل إلى المشي على الماء

بواسطة خاتم مطلسم كما في سيرة سيف بن ذي يزن. كما أن السيرة الشعبية في الإطار الحضاري العربي، تختلف عن أنواع أخرى من السيرة، كالسيرة الشخصية، والسيرة النبوية، والمناقب، والتراجم، وسير الأبطال والقادة المعاصرين..."(8).

تدور أحداث السيرة التي ستكون محل الدراسة في هذا المقال، حول شخص يدعى "سيف بن ذي يزن"، وهو شخص نأمل أن نتعرف إلى وجهيه الواقعي والأسطوري فيما يلي. وتحتل سيرة سيف بن ذي يزن" مكاناً بارزاً بين السير الشعبية العربية. وقد طبعت هذه السيرة مرات عديدة. وهي تقع في 17 جزءاً(9). وسوف نستخدم في هذا المقال الطبعة التي أخرجتها المطبعة المحمودية في مصر عام 1317 هجري. ولا بدّ أن نشير هنا إلى أن السير الشعبية العربية تنقسم إلى نوعين: النوع الأقدم، تلك التي عرفت مبكراً جداً، أي في القرن الثاني عشر، كسيرة عنترة، وسيرة بني هلال، وسيرة ذات الهمة، والزير سالم. وهذه السير تختلف في مضمونها عن الأعمال التي طوّرها المماليك في الفترة الممتدة بين القرنين 14 و16 ميلادي. وأشهر السير التي طورها المماليك، هي: الظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان، وعلي الزيبق. وتمتاز السير الأولى بالواقعية، وبارتباط أشدّ وثوقاً بالفترات التاريخية السابقة، ويكون بطلها قائد (Leader) القبيلة التي تتحدث عنها السيرة. أما فيما يخص السير التي أنتجت في فترة حكم المماليك أو بعدها، فإن عالم الخيال يبدو أشد سيطرة على السيرة من الواقع...(10).

وللخيال دور كبير جداً في هذه السيرة. وهو خيال غير واقعي، بمعنى أنه ينقلنا إلى عوالم لا يتاح لنا مشاهدتها في عالمنا الواقعي اليومي. فبطل السيرة: سيف بن ذي يزن مكلف بالقضاء على الكفر، ونشر الإيمان. وهذا هو المعطى الوحيد الذي يقترب من ما يمكن لشخص عادي أن يفعله. ولكننا حين نقرأ السيرة، نجد أن عملية القضاء على الكفر مرتبطة بنبوءات موجودة في الكتب القديمة. ويتم تنفيذ هذه النبوءات، على يدي البطل، بمساعدة عدد من الفرسان والجن، والحكماء ـ السحرة، والأولياء الصالحين الذين يترأسهم الخضر عليه السلام. كما نجد من بين أعداء سيف ملوكاً وفرساناً أقوياء، وسحرة متمرّسين، وجناة عتاة.

وسوف يتاح لقارئ السيرة، أن يستمتع بوجود عالم الجن الذي ينقسم إلى فئات وأنواع مختلفة تشبه عالم البشر إلى حد كبير. فمنهم المؤمن والكافر، ومنهم القوي الجبار، ومنهم الجني العادي، ومنهم من آخى سيفا، ومنهم من نصره، ومنهم من عاداه، وحاول قتله. بل إن راوي السيرة تعامل مع شخصياته من الجن تعامله مع شخصياته من الإنس، ووصفهم وصفاً دقيقاً إلى درجة تجعلهم قريبين جداً إلى قراء السيرة أو المستمعين إليها. بحيث أشار صراحة إلى أنه: "كان في ذلك الزمان، وذلك العصر والأوان، الإنس يصحبون الجن، والجن يصحبون الإنس، ويتحدثون معهم ولا يفزعون منهم، ولا يمنعون بعضهم عن بعض، ويظهرون على وجه الأرض إلى زمن ظهور سيد الملاح ورسول الملك الفتاح سيد الأنام، ورسول الملك العلام الذي ظهر بين زمزم والمقام، وأبطل عبادة الأوثان والأصنام ببركة دين الإسلام، وأبطل السحر والكهانة، وببركة الشّفيع في الممات يوم القيامة محمد ﷺ"(11).

أما الحكماء والسحرة والكهان، فهم كثر في السيرة، وقد يطول وصفهم، لذا سنشير إشارات عابرة إليهم هنا، ولكنها إشارات دالة على كل حال. هذه الفئة من شخصيات السيرة كانت كلها من الكافرين بالله سبحانه وتعالى، ولكن سيفا ينجح ـ بطرق مختلفة ـ في ضمّ جزء منهم إلى معسكره وإقناعهم بدخول الإسلام. ولعل أطرف فقرات السيرة، وأشدها التصاقاً بعالم الخيال، تلك الفقرات التي تصف الحكماء والكهان والسحرة، وتصف طرق مساعدتهم لسيف، أو محاولاتهم القضاء عليه، أو تلك التي تصف حروبهم، خاصة تلك الحروب التي تقع بين السحرة المؤمنين والسحرة

الكفار. ونظراً لطول هذه الفقرات، فإننا ننصحكم بقراءة السيرة نفسها للإطلاع عليها، على أن نسجّل هنا وصفاً لأول "ساحر" يدخل الإسلام نظراً لأهمية هذا الوصف. ويتعرّف سيف بن ذي يزن على هذا الساحر عندما يجد نفسه فجأة في وادي السحرة، وفجّ النار "وإذا هو بشيخ شنيع المنظر، كريه الرائحة، نتن الفم، له عينان مثل الجمر... عزّم وترجم بكلام لا يفهم، وإذا به انثنى وانفرد، وانطوى وانبرم وارتفع حتى بقي فوق ظهر الجبل... وعزّم على سيف فجمده في مكانه، وسجد للنار الموجودة هناك وانضم إليه ثمانون ساحراً مثله، وسجدوا معاً للنار من دون الله تعالى، فإذا بواحد منهم يأتي لسيف، ويسمّيه باسمه، ويقول له: اسمي برنوخ الساحر، وأنا كبير هؤلاء الثمانين ساحراً، وأما سبب معرفتي بك وباسمك فهو سبب عجيب... وأرغب في الدخول إلى الإسلام على يديك..."(12).

والسبب العجيب الذي تحدث عنه هذا الساحر، هو لقاؤه بالخضر عليه السلام، الذي دعاه إلى ترك عبادة النار، وعبادة الله الواحد القهار، والدخول في الإسلام على يدي سيف بن ذي يزن. إن ظهور الخضر عليه السلام في السيرة، بالإضافة إلى ظهور مجموعة صغيرة من العباد الصالحين كان فعالاً بشكل كبير، وأدى إلى انتصار سيف على الكثير من أعدائه الأقوياء، كما أدى إلى إنقاذه من عديد المآزق الخطيرة التي كانت ستقضي عليه لولا التدخل المباشر لهؤلاء العباد الصالحين. ولعل أبرز هذه المآزق وأشدها خطورة، كان عندما حاصرت سيف جيوش جرارة من الإنس، تساعدها ساحرة خطيرة، وعندما أوشكت هذه الجيوش على القضاء على سيف، قال الراوي: "...(وأعجب ما روي في هذا الديوان) أنّ مولانا الخضر أبا العباس عليه السلام في تلك الساعة كان سائراً في سياحته، فأراد الله عز وجل أن يكون فرج سيف على يده. فنظر إلى الملك سيف وما هو فيه، ونظر إلى اللوح المحفوظ وما تسطر فيه... فخطى الخضر عليه السلام إلى مدينة يقال لها مدينة دواريز، وهي أكبر تخوت العجم، وبها ملك يقال له شاه زمان، وهو أكبر ملوك العجم... وأمره بدخول الإسلام هو ووزراؤه ودولته... وسار بهم إلى جزائر البنات في جيش تعداده ستون ألفاً... وينقذون سيفاً... ثم يعيدهم الخضر إلى مدينتهم في نفس اليوم... ومدينتهم تبعد عن موقع سيف مسافة عشرين سنة... وذلك ببركة الخضر عليه السلام..."(13).

وقد أشرنا إلى مثلث: الجن، والحكماء ـ السحرة، والعباد الصالحين في السيرة إشارة خاصة، لأنهم يشكلون العنصر الأساسي للخيال الواسع الذي سجله رواة السيرة في عملهم الخاص بسيف بن ذي يزن، مع العلم أن السيرة نفسها طويلة جداً. ويبلغ عدد صفحاتها ألفاً وثمانين صفحة. ولهذا السبب لم نتمكن هنا من تلخيصها كلها، واستعراض كل محتوياتها، لذا نرجو منكم العودة إلى السيرة، وقراءتها للتأكد من صحة الاستنتاج التالي: يحول رواة السيرة سيف بن ذي يزن إلى شخص فوق العادة على كل المستويات: فهو فارس السيرة الأوحد، الذي سيقضي على الكفر، والسحر والفتن، وسيصبح ملكاً يتبعه كل الملوك الذين تتحدث عنهم السيرة، كما أنه يتمتع بدعم إلهي هائل: دعاؤه مستجاب دائماً، يتخلص من أزمات قاتلة ما كان لغيره أن ينجو منها لولا توفيق الله سبحانه وتعالى. يساعده في أداء مهامه مجموعة من الشخصيات التي تتوزع على فئات نمطية هي: الفرسان، الحكماء ـ السحرة، الجن، العباد الصالحين.

ومن الملاحظ في هذه السيرة، أنها مليئة بالموروث السحري العجائبي، الأمر الذي قد يجعلنا نستبعد وجود أساس تاريخي لأحداثها. فهل هذا الاستنتاج صحيح؟ من الممكن أن يكون صحيحاً، ولكننا قبل أن نناقش تاريخية السيرة، دعونا نرى متى وأين كتبت.

يؤكد كثير من المؤرخين أن سيرة سيف بن ذي يزن كتبت في مصر المملوكية، ولكنهم اختلفوا في

توقيت كتابتها، ومن المرجح أن تكون قد كتبت في الفترة الفاصلة بين القرنين الثامن والعاشر هجري(14). وإن كنا لم نستطع أن نحسم تماماً إشكالية: من كتب السيرة؟ نظراً لكون أغلب قصصها وأحداثها قد تم تداولها شفاهة، إلا أن أحد المصادر قد يساعدنا على حسم إشكالية توقيت كتابة السيرة، حيث يتحدث عن أول راوٍ للسيرة كنص متكامل، وهو أبو المعالي الذي توفي في 4 - 1583م/ 991هـ(15).

وبناء على ذلك، نستطيع أن نقول أننا لا نعرف بالضبط متى تكاملت سيرة سيف بن ذي يزن كنص سيري على الوجه الذي نعرفه اليوم. ولا نعرف كذلك من كتبها. ولكننا متأكدون من كونها كتبت في مصر المملوكية على مراحل متعددة، فعل أثناءها التراكم الملحمي والسيري فعله قبل ظهور السيرة وبعدها. والتراكم الملحمي أو السيري: "اصطلاحاً متفق عليه، يشير إلى ما يعلق بجسد الأعمال الملحمية والسير، من أحداث مستجدة ودخيلة، سواء على المستوى المكاني - الجغرافي، أو الزمان — التاريخي... ومثل هذه الاستزادات والإضافات، قد يضطلع بها المجتمع - الجمعي - أو الكيان الاجتماعي — الثقافي، وكذلك الرواة أو النساخ في حالة النصوص المدوّنة..."(16).

ولكننا لا نستطيع أن ننفي تماماً وجود أي عنصر تاريخي في هذه السيرة، ذلك أن بطلها: سيف بن ذي يزن، هو شخص موجود في التاريخ، ولكن وجوده التاريخي مختلف تماماً عن ما تقوله السيرة. فقد وجد هذا الشخص فعلاً، في اليمن أو ما كان يسمى وقتها جنوب الجزيرة العربية، في فترة تسبق ظهور الإسلام بقليل "حوالي العام 575م"، وقد ساهم هذا الشخص في دحر الاحتلال الحبشي الذي كان يسيطر على اليمن، بمساعدة فارسية.

وقد تحدّثت عديد المصادر العربية الإسلامية عن هذا الشخص، وعن اليزنيين الذي ينتمي إليهم، وإلى كونهم "سيف واليزنيين" ينتسبون جميعاً إلى التبابعة الحميريين، وحمير في المصادر العربية الإسلامية قبيلة تنتسب إلى شخص سمّته "حمير بن سبأ"، بينما تتحدث مراجع معاصرة عن كون حمير التي تحدثت عنها المصادر اليمنية القديمة هي تجمع قبلي يضم عدداً من الأسر والأقيال والأذواء والقبائل. هذا التجمع بدأ بالنمو تدريجياً، وعلى مراحل تمتد زمنياً على فترات طويلة، مشكلاً بداية "سلطة" كان يمكن لها أن توحد اليمن، أو جنوب الجزيرة العربية تحت سيطرتها لولا الغزو الحبشي لليمن(17).

والمُتتبّع لما قالته المصادر العربية الإسلامية حول هذه الشخصية، يلاحظ وجود غموض كبير حولها، وخاصة على مستوى تحديد اسم هذه الشخصية، الأمر الذي يجعلنا نقول أن هناك شخصية يمنية حقيقية تاريخياً، ظهرت في اليمن أو جنوب الجزيرة العربية، قبيل الإسلام بقليل، وساهمت في إجلاء المحتل الحبشي عن اليمن. وقد أدى تراكم القصص المختلطة بمعطيات تاريخية بسيطة إلى تثبيت هذه الشخصية وتحويلها إلى بطل تتحدث عنه سيرة شعبية جميلة جداً، ومليئة بالموروث العجائبي الغرائبي، تحت اسم أسطوري مشهور تاريخياً، هو: سيف بن ذي يزن.

وبالإضافة إلى شخص البطل، نجد أن رواة السيرة، قد استفادوا من بعض المعطيات التاريخية الأخرى على طريقتهم الخاصة، بمعنى أنهم قاموا باستعارة عدد من المعطيات التاريخية الموجودة فعلاً، وقاموا بتطويعها لمتطلبات السرد في السيرة. فحين يقوم رواة السيرة بجعل سيف بن ذي يزن بطلاً ينشر "الإيمان"، فإنه يجعلونهم مؤمناً وفق تعاليم سيدنا إبراهيم خليل الله (أي مؤمناً حنيفياً)، وتجعل أعداءه الكفار ينتمون إلى ديانات وثنية مثل عبادة النار، وعبادة الكواكب. ومن المعروف أن الحنيفية وعبادات النار والكواكب كانت ديانات معروفة في المحيط العقائدي العربي الجاهلي. أما حين يتحدث رواة السيرة عن أعداء بطلهم فإنهم يستخدمون عادة أسماء وهمية لا يمكن العثور عليها إلا في السيرة

نفسها، إلا أن هذا لم يمنعهم من اقتباس اسم سيف أرعد من التاريخ، وجعله العدو الرئيسي لسيف في السيرة. وسيف أرعد هو أحد ملوك أثيوبيا المسيحية في الفترة التي سبقت أو رافقت كتابة السيرة(18). وهناك أمثلة أخرى كثيرة تثبت اقتباس مؤلفي السيرة ورواتها لمعطيات تاريخية، واستخدامها في السيرة استخداماً ينسجم مع روايتهم للحدث، حتى ولو أدى الأمر إلى إفراغ هذه المعطيات من أبعادها التاريخية إفراغاً تاماً.

وما دمنا نتحدث في التاريخ، يجب أن نشير إلى نقطة مهمة، هي أن الشخصية الأسطورية لسيف بن ذي يزن لا تنحصر في مجرد سيرة شعبية كتبت، وظلت متداولة لفترة طويلة من الزمن، بل كانت لها تأثيرات تاريخية تبدو غريبة للوهلة الأولى. وأحد أبرز الأمثلة على ذلك، نشوء مملكة إفريقية، تدعى مملكة كانم، في القرن الحادي عشر ميلادي، أسستها أسرة حاكمة إفريقية الأصل والجذور، وهذا شيء يمكن أن يكون عادياً، ولكن الملفت للانتباه هو أن هذه الأسرة الحاكمة انتسبت إلى سيف بن ذي يزن، وتسمّت باسمه، فأصبحت تدعى أسرة السيفويين، وحكمت لفترة طويلة(19). ذلك أن بدعة الانتساب إلى أصول عربية، كانت بدعة مؤثرة، وشاملة، ومستقرة، في الممالك الإفريقية الإسلامية(20). ولكن ما الذي يفسر انتساب الأسرة الحاكمة في مملكة كانم وقتها، التشاد حالياً، إلى سيف بن ذي يزن تحديداً، وليس إلى آل البيت، أو إلى أحد الصحابة؟ لا نستطيع أن نجيب بشكل حاسم على هذا السؤال، ولكننا سنكتفي باستنتاج مفاده أن أسطورة "سيف بن ذي يزن" قد انتشرت بشكل كبير في أرجاء العالم الإسلامي، وكان لها تأثيرات وتداعيات مختلفة.

وقبل أن نختم، يجدر بنا أن نسجّل هنا عدداً من الملاحظات المبدئية. ذلك أننا لاحظنا أن معظم الدراسات المعاصرة، إن لم نقل كلها، تتعامل مع هذا الموضوع بشكل انتقائي، يغلب عليه طابع الاختصاص. فإما أن تتم دراسة الموضوع من زاوية يتفوق فيها التحليل التاريخي تفوقاً ساحقاً على الأسطورة، أو العكس. وفي حالات نادرة يتم اختيار عناصر محددة من السيرة لتتم دراستها تاريخياً، أو العكس. بحيث يندر جداً، حسب ما توفر بين أيدينا من وثائق، إيجاد حالة بحثية حاولت ـ ولو في الحد الأدنى ــ التوفيق بين التاريخي والأسطوري، أو استطاعت أن تجمع بين كل المعطيات التاريخية والأسطورية المتعلقة بهذا الموضوع جمعاً يسمح باستخلاص نتائج دقيقة على مستوى التمييز بين التاريخي والأسطوري، فيما يتعلق بشخص البطل أو سيرته.

وهذا ما يجعلنا نفسر التضارب الذي يشتد أحياناً، ويخف أحياناً أخرى، بين النتائج التي تتوصل إليها هذه الدراسات، خاصة وأن الأمر يتعلق بخلفية الباحث العلمية دائماً، وخلفياته الحضارية السياسية الثقافية أحياناً. وإن كان يجب أن نفهم بعمق نقطة هامة هي أن اتساع الموضوع، بما يعنيه ذلك من إمكانيات تشعب كبيرة، يضع معظم دارسيه في "مآزق" علمية كبيرة، إن صحّ التعبير، خاصة وأن الإشكاليات المطروحة على مستوى الدراسات المعاصرة، لا تقل أهمية عن نظيرتها في المصادر العربية الإسلامية، الأمر الذي يجعلنا نتوقع صعوبة إنجاز بحث يتلافى هذه الإشكاليات ويتجاوزها ليصل إلى حد الكمال.

وإذا كنا نتفق مع البعض في اعتبارهم أن السيرة الشعبية هي نمط حكائي قائم بذاته، ومرتبط بالنسق العربي الإسلامي الذي أنتجه(21)، فإننا لا بد أن نلتفت بشكل جدي إلى البعد "الشعبي" فيه؛ بمعنى أن نتجاوز دراساتنا لمثل هذه الأعمال البعد المدون بكل ما يعنيه من دراسة، تكاد تكون حصريّة، للآثار المكتوبة، ومحاولة معرفة دور الخيال الشعبي الذي ساهم بعمق في صياغة جزء كبير من السير والحكايات والأساطير العربية المتداولة إلى اليوم. إذا إنه من المؤسف أن نلاحظ مثلاً

أن إحدى أهم الدراسات التي تناولت "العقل العربي" قد أغفلت عمداً دراسة البعد الشعبي الشفهي، واكتفت بدراسة الأعمال المدونة (النّخبويّة) إن صحّ التعبير(22). وما يمكن أن يلفت انتباهنا في هذا الإطار، هو أنّ الأعمال الشعبية المنتجة ضمن السياق الحضاري العربي الإسلامي، كالسيرة والحكايات، كانت متداولة شعبياً أكثر بكثير من الأعمال التي كتبها علماء عرب ومسلمون أفاضل، وذلك حتى فترة قريبة.

إنّ البحث العلمي في السير الشعبية العربية عمل ممتع حقاً، ويحتاج إلى كثير من الجهد، لاكتشاف عدد كبير من النقاط التي ما يزال بعضها غامضاً إلى الآن. وإذا كانت العلوم الإنسانية تتقدّم - حالياً - على مستوى العلوم الصحيحة كالفيزياء والكيمياء والبيولوجيا، فإننا ما نزال بحاجة ماسة إلى تطوير العلوم الإنسانية الأخرى كالتاريخ، واللسانيات، والأنثربولوجيا لتوضيح الكيفية التي كان يفكّر فيها أجدادنا، ولفهم جذورنا الإنسانية بشكل أشمل وأدق.

المصادر والمراجع

(1) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1990، المجلد الرابع، مادة: سطر، ص 363.

(2) السوّاح (فراس)، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، سورية، ط2، 2001، ص ص 12 ــ 14، وانظر أيضاً:

RICŒUR (P.), Mythe, Encyclopæia universalise, Vol. II, PP. 526- 537.

(3) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، مصدر سابق، المجلد التاسع، مادة: خرف، ص ص 65 ـ 66.

(4) السوّاح (فراس)، مرجع سابق، ص 15، وانظر أيضاً: دير لاين (فردريش فون)، الحكاية الخرافية: نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها"، ت: إبراهيم (نبيلة)، مكتبة غريب، مصر، 1959.

(5) YOSMIDA (A.), Epopée, Encyclopæia universalise, Vol., pp. 375- 380.

(6) دير لاين (فردريش فون)، مرجع سابق، ص ص 65 ـ 66.

(7) خورشيد (فاروق)، أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1994.

(8) خورشيد (فاروق)، أدب السيرة الشعبية، م. س. وخورشيد (فاروق)، أدب الأسطورة عند العرب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 284، أوت 2002، الكويت. ومرتاض (عبد الملك)، الميثولوجيات عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989. والموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل، بيروت ــ القاهرة ــ تونس، الطبعة الثانية المحدثة، 2001، المجلد الثالث، مادة: سيرة، ص 1423. والسواح (فراس)، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق.

(9) الموسوعة العربية الميسرة، م. س، المجلد الثالث، مادة: سيرة سيف بن ذي يزن، ص 1424.

(10) MADEYSKA (Danuta), The language and structure of the SIRA Quaderni di studi Arabi, 9, 1991, p. 193.

(11) سيرة فارس اليمن ومبيد أهل الكفر والمحن الأمير سيف بن ذي يزن، سبعة عشرة جزءاً، المطبعة المحمودية، مصر، 1317هـ، الجزء 1، ص 36.

(12) السيرة، المرجع السابق، الجزء الثالث، ص ص 57 ـ 58.

(13) السيرة، المرجع السابق، الجزء السادس، ص ص 6 ـ 7.

(14) GUILAUME (J.P.), SayfIbn Dhi Yazan, Ecyclopédie de l'Islam, Nouvelle edition, LRIDEN, Paris, Tome IX, p. 105.

وانظر أيضاً: منقوش (ثريا)، سيف بن ذي يزن: بين الحقيقة والأسطورة والأمل، دون تاريخ، دون مكان نشر.

(15) GUILLAUME (J.P), Sayf Ibn Dhi Yazan, op. cit., p. 105.

(16) عبد الحكيم (شوقي)، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، مادة التراكم السيري والملحمي، ص ص 152 ـ 158.

(17) باوزير (محمد)، اليمن القديم في القرآن الكريم والشعر الجاهلي وكتب المؤرخين والجغرافيين العرب القدامى، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية

العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، الجمهورية التونسية، 2004.

(18) منقوش (ثريا)، سيف بن ذي يزن: بين الحقيقة والأسطورة والأمل، دون تاريخ، ودون مكان نشر، ص ص 213 ـــ 214. وانظـر أيضاً: خورشيد (فاروق)، سيف بن ذي يزن، دار العودة، بيروت، 1986، ص 16. وتامرات (ت.)، القرن الإفريقي ـ السليمانيون في أثيوبيا ودول القرن الإفريقي، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ إفريقيا العام (اليونسكو)، تاريخ إفريقيا العام، المجلد الرابع: إفريقيا من القرن الثاني عشر إلى القرن السادس عشر، إشراف: نياني (ج. ت)، اليونسكو، 1997، ص ص 447 ـ 448.

(19) لانجي (ديرك)، ممالك تشاد وشعوبها، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ إفريقيا العام (اليونسكو)، تاريخ إفريقيا العام، المجلد الرابع: إفريقيا من القرن الثاني عشر إلى القرن السادس عشر، إشراف: نياني (ج. ت)، اليونسكو، 1997.

(20) دراماني ـ إيسيفو (زكري)، الإسلام كنظام اجتماعي في إفريقيا، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ إفريقيا العام (اليونسكو)، تاريخ إفريقيا العام، المجلد الثالث، إشراف: الفاسي (م.) هربك (إ.)، اليونسكو، 1988، ص ص 135 ـ 136.

(21) كنموذج لذلك، انظر، خورشيد (فاروق)، أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، القاهرة، 1994.

(22) الجابري (محمد عابد)، نقد العقل العربي I: تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1991، ص 7.

□□

الـسوسيو نقديـة لدراسـة النـصوص الأدبية

□ د. جبور أم الخير *

إن الأدب ظاهرة واقعية كائنة في الواقع الملموس، فالآثار الأدبية تُعرض في الواجهات وتُطبع في المطابع وتوزعها مؤسسات النشر، وقد يهتم القارئ المتتبع لحركة الكتب بالغلاف وبالعنوان والثمن المسجل في الصفحة الأخيرة، وإذا ما أعجبه الكتاب واشتراه، فقد يقرأه كاملاً أو يكتفي بتزيينه على رفوف مكتبته. وهذا يعني أن هذه الآثار الأدبية لها حياة في الواقع الاجتماعي.

تحدث دارسو الأدب مطولاً عن الصلة بين الأدب والمجتمع، لكن آراءهم ونظرياتهم التي طُرحت لم توضح شكل هذه الصلة ومضمونها بشكل صريح، وكانت تفتقد للحجج القوية المتماسكة وللمنهج العلمي الذي ينسق الطروحات المختلفة. ومع مرور الوقت توسعت هذه الأفكار والنظريات وتشعبت مدارسها كما طُبق بعضها على المنتوجات الفنية والأدبية خاصة. فمثلاً، عارض "تودروف Todorov" القول بأن الأدب يكتب من الحياة. والنقد من الكتب، مؤكداً أن الأدب يكتب أيضاً من الكتب وكذا النقد يكتب أيضاً من الحياة(1).

لا يمكننا تصور الإنسان خارج القوقعة الاجتماعية، وبالتالي خارج الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي يقحم في وسطها العميق. إذن لا يعيش الكائن خارج الإطار الاجتماعي، فطبيعة البشر لا تصبح تاريخية بشكل كلي وحقيقي، ولا تصبح منتجة ثقافياً إلا بعضويتها للمجموعة وبمشاركتها إياها في كل النشاطات انطلاقاً من الطبقة التي تتواجد ضمنها وفيها، فالإنسان لا يولد كعضو شفاف غير مرئي وإنما ظهوره يتجلى من خلال ما يمتلك أو لا يمتلك من أراضٍ وأموال، كما أنه يولد فرنسياً أو روسيا وفي زمن محدد. فهذا التموقع الاجتماعي والتاريخي يحول الإنسان إنساناً

ويحدد مضمون الإبداعات الفنية والثقافية الصادرة عنه مثلما يذكر "باختين Bakhtine"(2).

وفي ضوء ذلك، فالأديب سواء كان قصاصاً أو روائياً أو شاعرا فإنه لا يتحرر من قبضة المجتمع، لأنه يمتلك موقعاً اجتماعياً، كما أنه ـ على الدوام ـ يتلقى إشارات تشجيعية تعترف بإبداعاته من جمهور يهمه هو بدوره أن يبعث بخطابات إليه، وبالتالي يتنوع الجمهور بين الحقيقي وبين الافتراضي.

تختزل الدراسات النقدية المعاصرة الدراسات القديمة بصورة ما، فعندما نشرع في تتبع المناهج الحديثة بالقراءة والفهم كالبنائية أو السيميائية أو السياقية نجد أننا نلج مفاهيم قديمة، حاولت أن تجدد الأدوات اللغوية. فبالنسبة لعلم اجتماع الأدب لم يتوصل أهل الاختصاص بينهم إلى أسس وأساليب هذا التوجه، وأوضح شاهد على ذلك التسمية المتنوعة التي لم يبث فيها إلى يومنا هذا، إذ يفضل بعضهم "اجتماعية الأدب" أو "اجتماعية الظواهر الأدبية" وبعضهم الآخر "اجتماعية النص {الأدبي}"، أو تسمية السوسيونقدية(3). وهنا يحق لنا أن نتساءل، هل تعدد المصطلحات يعكس حالة تشتت اتجاهات هذا المنهج التي تصب في مجرى واحد أم هي حالة طبيعية لا عيب في وجودها؟

ويجمع المنهج السوسيونقدي بين الدراسة الداخلية والخارجية. فإذا كان المنهج الداخلي يقف على النصوص الأدبية كوحدة مستقلة، يستخدم الناقد في تعامله أدوات خاصة تمكنه من تحليل أهم المقومات والبنيات. فإن المنهج الخارجي يهتم بالعوالم "الخارج نصية" كعلاقة العمل الأدبي بالمجتمع وعوامل النجاح أو الفشل. ونتذكر هنا ما جاء على لسان طه حسين في حديث الأربعاء:

"إلام تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء وأردت أن تقرأ شعره وتفهمه ثم تنقده؟ تقصد فيما أظن إلى أشياء. الأول: أن تصل إلى شخصية الشاعر، فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت فتعرف كيف أحس ما أحس، وكيف شعر ما شعر به، ثم كيف وصف إحساسه وأعرب عن شعوره، والثاني: أن تتخذ هذه الشخصية وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر (...) فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما تقصد إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة الجماعة التي يعيش فيها"(4).

وجدير بنا أن نُقرّ بأن التفسير السوسيونقدي هو أحد العوامل الأكثر أهمية في تحليل العمل الفني، فهو يسمح باستيعاب مجمل العمليات التاريخية والاجتماعية لعصر ما. كما أنه يساهم في استخلاص أهم الصلات التي تقف بين هذه العمليات والأعمال الفنية، فالتحليل السوسيونقدي خطوة لا مناص منها ولكنها تتطلب خطوات أخرى، منها اقتناص الحساسية الفردية للمبدع من خلال العمل الفني والتي بواسطتها، تم التعبير عن التاريخي والاجتماعي، من منطلق أن العمل الأدبي يتمظهر من مستويين التاريخي والخطابي، فالعمل الأدبي يفضح الجوانب الواقعية لتاريخ ما مع أحداث وشخصيات يتم تسليط الضوء عليها وتكون انعكاساً للموجود، وهذا التاريخ كان بالإمكان أن يوضح بأساليب أخرى الأفلام أو على لسان أحد الشهود. ولكن الخطاب جزء من المنتوج الأدبي وهو ممثل في ثنائية السارد والمتلقي، فما يهم في هذا العمل الأدبي ليست القصة في حد ذاتها ولكن طريقة عرض أحداث القصة(5).

من الواضح أن المنهج الاجتماعي يتأسس على المرجعية السوسيولوجية، وعلى الالتفات إلى الواقع المادي والمعيش اليومي. فإذا كان كل من "جورج لوكاش Georges Luckacs" و"لوسيان غولدمان Lucien Goldman" يمثلان السوسيولوجيا التقليدية {المضمونية} التي تلغي الوسائط اللغوية اللسانية والنصية، فإن الإلحاح على هذه النقاط لم يكن من انشغالاتهما، فغولدمان وهو يدرس تراجيديات "راسين Racine" لم يضعها في إطار الخطاب الدرامي في العصر الذي ظهرت فيه، بل انطلاقاً من

بنية النص يمكن الانتهاء إلى ضبط علاقتها بالإنتاج الأدبي في العصر، وهي تسايره أو تتمرد عليه تركيباً ودلالة.

ولهذا السبب ربط الناقد "بول ديركس Paul Dirkx" بين التوجه الماركسي لعلم الاجتماع الذي يتأسس على تاريخ الأفكار والذي اعتنقه "غولدمان" في فرنسا وبات يسمى فيما بعد السوسيونقدية وعلم اجتماع الأدب الذي اختصر في البنيوية التكوينية، بحيث شُرحت من قبل "جرار جينت Gerard Genette" بطابعها البعيد عن الإشكالية(6).

أظهر "بارث Barthes" في أحد مقالاته الفرق بيت التاريخ الأدبي والنقد الأدبي، وناشد الجامعات المتخصصة أن تختار بين الاتجاهين بل وتحداها أن تُحسن الاختيار. فالتاريخ يقف عاجزاً عن إخبارنا ماذا يحدث داخل الكاتب لحظة الكتابة. فوظيفة التاريخ الأدبي هي دراسة القضايا والموضوعات البعيدة عن الإبداع النصي(7).

والأكيد أن الفن ـ فيما تراه الماركسية ـ جزء من البنية الفوقية للمجتمع وجزء من أيديولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها. ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله. لا ينظر غولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هي خلق فردي خالص، بل من حيث هي خلق يتجاوز الفرد، وينتج عما يسميه "البنية العقلية المتجاوزة الفرد" أي الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية(8). وفقاً لهذا المنهج يستند الناقد إلى تتبع الأثر الفني أو الأدبي قراءة وتحليلاً باتجاه المجتمع وذلك وصولاً إلى تبيان الأسباب الاجتماعية التي تقف وراء إنتاج هذا الأثر.

وبصورة عامة، تتميز الدراسات السوسيونقدية عن علم الاجتماع الأدب التقليدي بداية من الموضوع، ليس فقط لكونها تقتصر في ترصدها النص الأدبي وإنما، كما يذكر "كلود دوشي Claude Duchet" لأن مجال اهتمامها، بخلاف النوع الثاني يكمن داخل النص، ونقصد بذلك التنظيم الداخلي للنص وآلية العمل فيه وكذا ينابيع الدلالات العديدة الموجودة فيه التي تتلاقى وتصادم بين الحين والآخر. ومن ناحية ثانية تطرح السوسيونقدية قضية الوسائل والآلية المنتجة للدلالات السيميائية واللأيديولوجية. ولعل تلك الدلالات تطفو على الساحة الفنية والجمالية من قاعدة التضارب المتناقض الذي يتماهى بعيداً عن العرض الانسجامي للمضمون(9). فالنص حسب "إدمون كروس" فضاء من التناقضات، أين تنكشف الممارسات الاجتماعية. وكل صورة أدبية تَستحضر الصورة المضادة لها باستمرارية متناهية.

وبالتالي بغية الوقوف على الدلالات الواقعية للعمل الأدبي، فإن مجال السوسيونقدي يتوسط كما يرى "زياد العوف" كلا من المذهب الماركسي والمذهب الشكلاني، فتيار "النقد الأدبي الاجتماعي" يسعى إلى الاستفادة من كل المزايا التي يرتكز عليها المذهبان مع محاولة تجنب السلبيات والنقائص(10). وهناك من زعم أنها التقاء بين المادية الجدلية وعلم النفس بمحاولتها تجديد المقاربة الاجتماعية للأدب كهدف أساسي. إذن هي مقاربة تقحم المفاهيم البنائية، السيميائية واللسانية(11).

والأكيد ألا وجود للأدب دون نصوص أدبية "مكتوبة أو شفهية" والمؤكد أن علاقة هذه النصوص مع باقي العوالم الخارجية هي علاقة توضيحية وجدلية. إن اجتماعية الأدب لا تكتفي بشرح النص انطلاقاً من الكاتب أو العكس بل هي تعتني بتحليل الصلات المعقدة والمتحركة بين الكاتب والنصوص والعالم الاجتماعي الخارجي كما تتعامل مع مقاربات نصية أخرى بعيداً عن خداع توضيحات النص وشروحاته.

ويبدو واضحاً لدرجة كافية أن تأثير الحياة الاجتماعية في الإبداع الأدبي مسلمة أساسية في المادية الدياليكتيكية. فقد يكون لسيرة الحياة

أهمية كبيرة، وعلى الدارس الأدبي أن يعاينها دوماً باهتمام، كي يرى في كل حالة نوعية المعلومات والتفسيرات التي بوسع الترجمة الشخصية أن تقدمها له. بيد أنه عليه أن يتذكر، حين يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقاً، أنها ليست سوى نقطة جزئية وثانوية، وأن الأساسي هو الصلة بين الإنتاج الأدبي وبين المفاهيم التي يتشارك فيها المجتمع بمختلف طبقاته.

شرح "غولدمان" خطورة إعطاء السيرة الحياتية أهمية أكبر مما تستحق في التفسير السوسيولوجي للعمل الأدبي. بل هناك خطورة أكبر في إعطاء الأديب أهمية أكبر مما يستحق في استيعاب أعماله. إن الفكرة لتبدو رائعة للوهلة الأولى، حيث يفترض أن معرفة الكاتب لدلالات كتاباته أفضل من أي شخص آخر، بحيث نجد أن الكتابات التي صدرت عنه (الرسائل، المذكرات، الأحاديث الصحفية) تشكل أفضل طريق للوصول إلى فهم تلك الأعمال الإبداعية (الرواية، القصة، القصيدة)(12).

يتم التعامل الداخلي مع النص المكتوب أو المقروء ابتداء من الحرف الأول من خلفية اجتماعية تربطه مع هذا الكائن الاجتماعي منذ طفولته، فالوقوف على هذا البعد يساهم في تفهم أسس الكتابة الأدبية، والأمر هنا ليس بسيطاً بل على العكس، إنه يحمل غموضاً لا نهاية له. إن اجتماعية الأدب تقف في مكان يسمح لها أن تدرك أن الأدب معقد جداً، ولهذا ينبغي التبحر في أعماق شخصيات استثنائية، فهي تسعى إلى تسهيل استخراج المعاني أو غيابها، ولكن تطور هذه المعاني يتحقق ضمن التطور التاريخي والاجتماعي. فالدلالة النصية هي فضاء محمل بالذاكرة والذكريات بحيث يُربط الحاضر بالماضي وتُستحضر المواضيع المشتركة، فهو فضاء مشغول كلية تتقاطع فيه مختلف الآفاق ومختلف الأزمنة التاريخية.

إن العمل الأدبي تعبير عن وجهة نظر إلى العالم، وهو الوسيط الرابط لمشاعر وأحاسيس الأديب التي تغربل عالم الكائنات في صلاتها المستمرة بعالم الأشياء المحسوسة. ويبقى المبدع ذلك الكائن الذي امتلك دون غيره الأداة المناسبة لتشكيل العالم وتفسيره. وقد نُكتشف أثناء الدراسة العميقة، لبعض المواهب الاستثنائية في الفلسفة أو الأدب، بوناً شاسعاً بين التصريحات المعلنة والقناعات الحياتية لهؤلاء من جهة أو ما يصطلح على تسميته بالنوايا الواعية، بين العالم الثاني الذي يتصوره هذا المبدع ويقدمه بشكل مغاير. وهنا، نجد "غولدمان" يحذر من هذه النوايا الواعية التي تسارع في قتل الأدب والعمل الأدبي على الأقل من الناحية الجمالية. (فبلزاك مثلاً الرجعي في تصريحاته الحياتية بعيد كل البعد عن بلزاك المبدع الذي كشف عيوب الطبقة الإقطاعية).

يحدد ماركس مفهوماً للأيديولوجيا، فالأفكار والقيم والمفاهيم الملازمة للبنية الفوقية العميقة للمجتمع الرأسمالي، أي للمؤسسات السياسية، القانونية والثقافية تشكل من قبل البنية التحتية {الاجتماعية والاقتصادية}. إن الأيديولوجيا تلاصق الوعي الشمولي لمجموعة بشرية. فالبورجوازية مثلاً المعيشة كمجموعة مظاهر طبيعية وعالمية تشكل أداة تحكّم وسيطرة في يد هذه المجموعة، لأنها تعزز وجودها وكأنه من الأمور العادية والشرعية(13).

وفي مجال آخر، يطرح ألتوسير توصيفاً دقيقاً للصلة التي تجمع الأدب والأيديولوجيا، فالفن يشكل عالماً مختلفاً عن الأيديولوجيا. فهذه الأخيرة تظهر انطلاقاً من الوسائل التخيلية المنتهجة التي يعيشها البشري العالم الحقيقي كالأعراف أو العلوم والمعارف مثلاً أما الفن فيتيح لنا رؤية تلك الأيديولوجيا. ونجد "بيير ماشيري" يميز بين ما يسميه الوهم ويقصد الأيديولوجيا أو المادة التي يعمل فيها الأديب الخيال ويقصد الفن أو المادة التي يحولها الفنان من الوهم"(14). أما "بيير ماشري P. Machery" فيؤسس علاقة الرواية بالأيديولوجيا بعيداً عن الحسابات الجاهزة، فالأيديولوجيا وإن

كانت مهمة للروائي إلا أنها لا تصنع الرواية الناجحة(15).

إن ممارسة القراءة السوسيونقدية أو النقد الأدبي الاجتماعي على الأعمال الروائية أو القصصية تشكل فتحاً للنص من الداخل، لإنتاج أو إظهار مجال من الحقائق الكامنة، فهناك دائماً مساءلة ضمن هذا المنهج لانتزاع المسكوت عنه ولصياغة فرضيات اللاوعي الاجتماعي من النص المكتوب أو الخطاب المدون(16).

هناك في عالم الكتب، كتاب كامل وكتاب غير كامل، فالمؤلف الذي لا يحمل نقيضه في الداخل يعتبر ناقصاً يحتاج إلى إضافات. يعتقد "ماشري" أن صلة النصوص الأدبية بالأديولوجيا ليست عن طريق ما يقوله، ولكن عن طريق ما لا يقوله، فالقارئ لا يلامس الأيديولوجيا في الخطاب الأدبي من خلال المصرح به بل من خلال النواحي الصامتة الدالة، أي من خلال الجوانب الغائبة وهنا يبدأ دور الناقد في الوقوف على هذه الأبعاد ليجعلها تتكلم ويملأ بذلك الفراغات.

ولم يكن مقصود ماشري التصريح بأن الأعمال الأدبية تفتقد إلى الكمال، بل العكس كمال الفن يكمن في عدم كماله(17).

ويسمي "ريكور Ricoeur" اجتهاد الناقد في الشرح بالتأويلية، فالنص باتفاق الجميع يُنتَج في زمن محدد ولكن يبقى تلقيه مفتوحاً على إمكانات عديدة للاستقبال كما أننا ومن خلال فعل القراءة، غير ما كنا عليه بالأمس، فهذا التغيير يَحدث بشكل تدريجي ومعقد. وأينما يقف المبدع حالماً وناظماً للشعر وكاشفاً أسرار المستقبل يقف بجواره المفسر والمعلق(18).

إن الدلالات النصية التي يتوصل إليها القارئ تستدعي تحولات فكرية ينجزها بنفسه. تنصبّ هذه التحولات على المحتوى السيميائي للنص من النواحي الصوتية والنحوية والصرفية. فبناء الجمل والمحطات التي يبرز فيها الصمت يمنحان المتلقي معلومات إضافية إشارات توضيحية عن أسلوب التفكير المرحلي والانتماء الطبقي وكذا شخصية صاحب النص(19).

تنقسم تقنية القراءة إلى اتجاهين: قراءة تستدعي ثقافة المحلل والمتلقي، بحيث ينتقي بحرية تامة ما يراه مهماً لتفهم النص المطروح، فيستبعد تفاصيل لا يتوقف عندها مطولاً ويركز على نقاط أخرى يتفهمها انطلاقاً من مرجعية ثقافية سابقة.

وقراءة ثانية تستوحي، ولو بصورة نظرية الطريقة العكسية، فهذه القراءة تتجاهل كل الأمور التي لا ترتبط بالنص. فهي قراءة تسائل المكتوب بشغف دون إغفال أبسط العناصر وأصغرها. وهي القراءة التي اعتُبرت بنائية تتأسس على الأسلوبية وقد جربها كل من "كلود ليفي ستراوس Lévi Strauss" و"جكبسون Jakobson" وحاول توضيحها "رُوي Rewet" ولكنها أفضت إلى اللاجدوى الفنية لبطء تقنياتها ونتائجها اللامضمونة"(20).

إذن تحاول السوسيونقدية دراسة البنية المؤسسة للمجتمع وليس البنية الاجتماعية، فهذا النقد يرغب في فك رموز بعض المظاهر واستخراج الصراعات الأيديولوجية لمختلف الطبقات وفي مختلف المراحل. فالعلاقة بين الأيديولوجية والخطاب الفني تدرج في إطار إشكالية عميقة جداً ومتشعبة، علاقة تقوم بين المجال الأدبي من ناحية والمجال الاجتماعي من ناحية أخرى. إن دراسة هذه العلاقة تأخذ في الحسبان الثنائية المعروفة {الشكل والمضمون}.

يعتبر "كلود دوشي" من المارسين الأوائل للنقد الأدبي الاجتماعي في فرنسا. فقد بحث في الأساليب النصية المتبعة لتوليد المفاهيم الأيديولوجية، هذه الأسس التي تُفعّل من الخارج للتأثير. فالواقع الاجتماعي نجده حاضراً في النص الأدبي لا من خلال معلومة محددة أو رسالة مبثوثة هنا وهناك أو من خلال رؤية للواقع العام بل هذا التواجد يتحقق من خلال التداخل بين النص المكتوب والشروط الاجتماعية للكتابة وبين المطالب المستقبلية للقراءة.

يُقسّم النص في السوسيونقدية إلى درجات ثلاث:

1. "مع النص" وهي مجموعة الخطابات التي تلازمه.
2. "خارج النص" هو مجال الإحالة السوسيوثقافية التي يتحقق بواسطتها التواصل بين النص والقارئ.
3. "النص" ويقصد به السلسلة اللغوية التي تنعت بها.

وانطلاقاً من السوسيونقدية لا وجود لنص صافٍ، فكل لقاء يتم في عالم الأعمال الإبداعية بين أي كتاب وأي قارئ ــ في الفضاء المجرد ودون بدايات مفترضة ـ هو لقاء موجه من الحقل الثقافي في تلك اللحظة. فالعمل لا يُقرأ ولا يَتحدد له شكل ولا يُكتب إلا انعكاساً لممارسات ذهنية ولتقاليد ثقافية ولتعاملات متنوعة للغة ما، فكل هذه العناصر تشكل البنيات الأساسية لفعل القراءة. فلا وجود لقارئ أول لنص مكتوب، فكل نص قرئ بداية من المجموعة الاجتماعية وجميع الأصوات القريبة والبعيدة تساهم في تشكيل صوت النص المميز بمختلف أبعاده(21).

تبقى مجالات السوسيونقدية محاورة المضامين الخفية، المقاصد والصمت، الغالب لصياغة فرضيات واحتمالات لمنطقة اللاوعي الاجتماعي ضمن قالب إشكالي مؤسس على الخيال. لا يهمل هذا الاتجاه المشاركات السوسيولوجيا الأخرى الملازمة كسوسيولوجيا الكتاب والسوسيولوجيا الثقافية وكذا سوسيولوجيا المعرفة وسوسيولوجيا القراءة والتلقي وسوسيولوجيا الوسائط التي تحدد المواد المشكلة لها بتحليل أجهزة الشرعية وطرقها(22).

لا شك في أن الاتجاه السوسيونقدي لا يكتفي بالقراءة الأيديولوجية، رغم أهمية هذه القراءة. فالأيديولوجيا تقدم كزيف في مقابل الحقيقي، فهي بحث عن الصواب الذي يتداخل مع نقد الأخطاء الموجودة كما أن من الخطورة أن نربط هذه الصياغة "الأيديولوجية" بكل الاجتماعي الذي يعثر عليه في النص.

إذن، يسعى النقد الأدبي الاجتماعي إلى إعادة المنزلة المميزة والخاصة للمنتوج الأدبي وذلك بتحريه للعناصر الاجتماعية والأيديولوجية ضمن الخصائص الجمالية التي تطبع النص المكتوب. فالبنية الاجتماعية هي المنتجة للنص عن طريق التفاعل الداخلي المتأثر والمؤثر، ولا بد أن نشير إلى أن التفاعل يتحقق بداية عن طريق اللغة، فالمكتوب الخطي يُلتزم فيه بالقواعد الشاملة والكلية وبالمتفق عليه في كل المؤسسات الاجتماعية والثقافية والتربوية وفي كل المراحل العمرية وبهذا تغدو هذه البنيات والقواعد ثابتة، لا يمسها إلا تحول خارجي بعيداً عن الضوابط الجوهرية. والسوسيونقدية تيار لا يدعي أنه مذهب أو مدرسة فهو يقترح دراسة اجتماعية الأدب بأسلوب جديد مختلف عن الاجتماعية الماركسية.

انحصرت مجالات الكتابة السوسيونقدية في المقالات المنشورة على صفحات المجلات والملتقيات الجامعية بالدرجة الأولى، وقد تنوعت المقالات بين الآراء النظرية، والتحليلات الأدبية مع تناول قضية المؤسسات. فتيار السوسيونقدية لا يفصل بين النص والمجتمع بل يساند الفرضية التي تذهب إلى وجود المجتمع داخل النص وأن المركز البنائي لكل نص مكتوب هو المجتمع. ومن هنا جاء اقتراحها بأن يُدرس المجتمع من خلال النص المكتوب أو المرئي.

ففي النقد الأدبي الاجتماعي يقارب "زيما Zima" بين النص المكتوب والسياق الاجتماعي ضمن إطار "علم اجتماع النص" انطلاقاً من مفهومين أساسين هما: اللهجة الاجتماعية" {Sociolecte" و"وضعية اللسانية الاجتماعية" {Situation Sociolinguistique}. ويعرف "زيما" اللهجة الاجتماعية بأنها لغة أيديولوجية مؤسسة على المستويات المعجمية والدلالية والتركيبية لمصالح جماعية معينة"(23).

يرفض "زيما" مفهوم "لا وعي النص" المتداول ضمن الأدوات النقدية فهذا المفهوم في اعتقاده يمنع

التأكد أن الممارسة الأدبية كانت دوماً نقداً واعياً للأيدولوجيا، كما يتفق مع "أدورنو" {Adorno} في كون الأدب الطلائعي توقف عن أن يكون مستقبل للأيديولوجيا بل أضحى منطقة صراع أيديولوجي(24).

ينبغي حينما تمنح للناقد السوسيونقدي فرصة تناول نص إبداعي أن يستفيد من مختلف النظريات، وأن يفتح أفق تفعيل نصوصه على الأساليب التحليلية كنظرية الأدب والأدب المقارن والتاريخ الأدبي. فانطلاقاً من هذه المعارف النظرية يتم تهيئة الأرضية المناسبة للدراسات الأدبية كما يتم انتقاء الأدوات الفكرية والتقنية المناسبة للمنهجية وللموضوع المدروس، مع التوجيه الصحيح للتضمينات المعرفية والأيديولوجيا المنتقاة. وقد استفادت السوسيونقدية من النظريات الحديثة لألتوسير، لكان وميشال فوكو كما استفادت من بعض المصطلحات التي ذكرتها "جوليا كريستيفا" بإعطائها شروحات أخرى "génotexte et phénotexte" وكانت دوماً تُذكر بجذورها الأولى ممثلة في جورج لوكاش، ميخائيل باختين ولوسيان غولدمان.

وقد اعتبر "بيير زيما" قبل ذلك، التناص مفهوماً سوسيولوجيا، لأنه من منظور اجتماعي يأخذ عالم الفن والخيال توجهاً تناصياً، فكل مكتوب يستجمع لغات مختلفة وخطابات شفوية ومخطوطة وفضاءات خيالية وحقيقية.

ويبدو أن ثمة أشكالاً ثلاثة للتناص أو للتفاعل النصي:

1) التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً.

2) التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3) التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة(25).

ويجب أن نوضح أن كل بحث معرفي أو علمي يؤسس منهجيته الخاصة للاستكشاف والتحري، والمقصود من هذا أن الناقد يلج موضوعه معززاً بمفاهيم نقدية جمالية وتقنيات قابلة للمراجعة والتصحيح بل قابلة للترك في اللحظة المواتية. وذلك لأن لا وجود لمنهجية جاهزة للجميع ولا نظام مستخرج من المناهج، كما أن كل عمل لا يكتمل بعد التأملات المتكررة والإضافات العديدة لأنه قابل دوماً للزيادة حتى بالنسبة للناقد المحترف(26).

إن التقرب من الأعمال الأدبية، أو مجرد القراءة تتطلب دوماً فهماً جيداً لأبعادها الاجتماعية وهذا يستكشف من خلالها، فأين الرواية أو القصيدة أو المسرحية التي لا تذكرنا بعالمنا المعيش. وقد نستغرب أحياناً كيف تمت مناقشة طبيعة العلاقة التي تجمع بين الأدب والمجتمع منذ "أفلاطون" أو حول النقاط الواصلة بينهما والتي تلامس عملية الإبداع والتي نادراً ما ينفيها كاتب أو شاعر. فبناء الأديب لا يختلف عن بناء النص الأدبي، فالأدبية تتجلى من العمل بعيداً عن النشاطات الأخرى {الإحصائيات، النشر والبحث عن التكريم} فرغم أهمية هذه الجوانب لكنها لا تمنح إلا معلومات جانبية(27). بل إن عبقرية المفكر أو الأديب تجعل العمل الأدبي يفهم بذاته، فالشخصية المتمكنة من أدواتها الفنية، هي الأقوى في استيعاب الوعي الاجتماعي ومختلف تفاعلات البنيات الفوقية والتحتية. أما إذا تعلق الأمر بخلل أو ضعف في عمل ما يتم اللجوء إلى ذاتية الأديب وأجواء حياته الاجتماعية.

في الناحية الأخرى نجد الفيلسوف والناقد "بيير ماشري" {Pierre Machery} من أتباع "التوسير" {Althusser} وخاصة في كتابه "من أجل نظرية للإنتاج الأدبي" يوضح أنه ينبغي على النقد تفادي البحث عن رسائل مبثوثة في النص الأدبي من قبل مجموعة اجتماعية، ذلك لأن الحقائق تحيط بثنايا النص دون أن يصرح بها(28).

ولعل أهم ما يمكن أن يؤخذ على هذا المنهج أمران اثنان، أولاهما إفراطه في العناية بمضمون العمل الأدبي على حساب الشكل الفني لهذا العمل. وثانيهما، هو تركيزه على دور "الوعي الجماعي" في إنتاج الأثر، وبالتالي إجحافه الواضح بحق المبدع الفرد وخير من يمثل هذا المنهج هو النقد الماركسي.

الهوامش

(1) ينظر تزيفتان تودوروف في: نقد النقد، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ط1 الأولى 1986، ص 151.

(2) Edmond Cros, la sociocritique, l'harmattan 2003, p 49.

(3) Paul Dirkx, Sociologie de la lttérature, Armand colin, 2000, p6.

(4) طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، الطبعة السابعة، سنة 1968، ج2/ص 52.

(5) Todorov, categories du récit littéraire, p13, L'analyse structurale du récit, communications, 8 éd Seuil 1981.

(6) Paul dirkx, sociologie de la literature, p 80.

(7) Paul dirkx, sociologie de la literature p 78.

(8) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر جابر عصفور، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 86، ص 38.

(9) Edmond Cros, la sociocritique p 37.

(10) زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الأدبي، ثلاثية نجيب محفوظ، مؤسسة النوري ط1 ـ 1993، ص 193.

(11) Marc marti et Cros Edmond, la sociocritique; cahiers de narratologie, L harmattan 2003, p 206.

(12) غولدمان لوسيان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، تر: نادر زكريا، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1981، ص 12.

(13) Paul Dirkx, Sociologie de la literature, p 65.

(14) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر جابر عصفور، ص 26.

(15) Naget Khadda, l'oeuvre Romanesque de Mohamed Dib, office des publications universitaires 1983, p 289.

(16) Christiane Achour, Simone Rezzoug, Convergences critique, office des publications universitaires 1995, p 264.

(17) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر جابر عصفور، ص 40 ـ 41.

(18) Charles Bonn et Yves Baum, Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, éd L'Harmattan 1991, p86

(19) Claude duchet, sosiocritique, colloque organize par l'université de Paris, éd Nathan 1979, p 65.

(20) Claude duchet, sciocritique, p 85.

(21) Paul Dirkx, Sociologie de la litérature, p 85.

(22) Claude Duchet, Sociocritique pp 4 - 5.

(23) زياد العوف، الأثر الأيديولوجي، ص 194.

(24) Paul Dirkx, Sociologie de la literature p 90.

(25) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب الطبعة الثانية 2001/ص 100.

(26) Paul Dirkx, Sociologie de la littérature, pp 152-153.

(27) Ibid, pp 5 - 6.

(28) Ibid, p 83.

□□

نحــو مدرســة نقديــة عربية في النقد الأدبي

(مستقبل النقد الأدبي العربي في القرن الحادي والعشرين)

□ د. أحمد زياد محبك *

ما التصورات الممكنة للنقد الأدبي في المجتمع العربي مستقبلاً في القرن الحادي والعشرين؟ هل يمكن رسم خطوط عريضة لمستقبل النقد الأدبي؟ هل يمكن توقع ما سيكون عليه؟ هل يمكن اقتراح خطوط عريضة للمستقبل؟ وبصورة أخرى هل يمكن تقديم حلول أو اقتراحات أو توصيات؟

ما هو النقد؟

النقد الأدبي نشاط عقلي ثقافي إبداعي، وسيلته التعبيرية اللغة، ومادته التي يعمل عليها هي الإبداع الأدبي، وعماده الثقافة والقيم والمفهومات الفنية والجمالية، وهو يتناول الإبداع الأدبي بالدراسة والتحليل، فقد يتناول عملاً أو مجموعة أعمال، وقد يتناول ظاهرة أو مشكلة أو نوعاً أدبياً.

والنقد يكشف عن خصائصه الفنية والجمالية التي جعلت منه عملاً مختلفاً يحمل صفة أدب، وعن القيم والمفهومات الفنية والجمالية السائدة في عصره، ويحاول الارتقاء بها، وقد يغيرها، فيصوغ رؤية جديدة، ويحرض على نوع جديد، وقد يثير مشكلة جديدة، فالنقد بذلك نتاج مجتمعه ومرحلته، ولكنه فاعل في مجتمعه، فهو مؤسسة اجتماعية، وهو قائم على النتاج الأدبي، ومبني عليه، ولكن هذا لا يعني أنه تابع له، أو أقل منه أهمية،

فالنقد والأدب معاً نشاط عقلي إبداعي، وفي بعض الحالات يغير النقد في الذوق والقيم المعايير ويقود الأدب إلى صنع تغيير، وكثير من النظريات النقدية كانت مبنية على نتاج أدبي، من مثل نظرية التراجيديا عند أرسطو، فقد بناها على التراجيديات الإغريقية، ولاسيما تراجيديا أوديب الملك لسوفوكليس، ولكن كثيراً من النظريات والمفهومات النقدية أيضاً قادت إلى إبداع نتاج أدبي،

---

* أستاذ جامعي، كلية الآداب ــ جامعة حلب.

من ذلك دعوة هوراتس الناقد الروماني إلى الوحدات الثلاث، وتقعيده لها، وهو ما تقيد به المسرح الكلاسيكي في فرنسا، ومن ذلك أيضاً نظرية الواقعية الاشتراكية، ولاسيما تعريفها الذي صاغه اتحاد الكتاب السوفييت في أول مؤتمر له عام 1934 ونصه: "الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للأدب والنقد الأدبي السوفيتيين، وهي تطلب من الفنان أو الأديب تمثيله الواقع في حالة نموه الثوري تمثيلاً صادقاً... ويجب أن يرتبط بتوعية العمال وبدعم إيمانهم بروح الاشتراكية"، وهو ما قاد إلى إنتاج أدبي يتمثل هذا المفهوم ويأخذ به، وبرز عند كتاب الواقعية الاشتراكية، ومن ذلك أيضاً الأدب الوجودي، والأدب القومي، فهذه الاتجاهات الأدبية كانت نتاج نظريات فلسفية وفكرية وأدبية ونقدية سابقة على النتاج الأدبي.

والنقد يرفع مستوى الذوق العام، ويرفع درجة الوعي، وينمي في المجتمع حس النقد ويدله على معرفة الجيد في الأدب وهذا ما يقوده أيضاً إلى معرفة الجيد في الحياة، ويدفعه إلى تحسس الجمال، والبحث عن القيمة والمعنى، ويرتفع به فوق الحاجات اليومية العابرة، ليخلق التوازن مع الحاجات المادية، ويساعد النقد على اصطفاء الأعمال الجيدة، ويكسبها الشهرة والخلود، ويحقق لها التواصل مع المجتمع والتأثير فيه، فالنقد يحتاج إلى مناخ من الحرية، إذا لم يجدها اجترحها، وناضل لأجلها، وقاد إليها، وأثار الوعي بها، ونبه عليها، بصورة غير مباشرة.

لقد تجاوز النقد مفهوم الانتقاد، والوقوف عند الأخطاء والسلبيات، والكشف عن العيوب والمثالب في العمل الأدبي، كما تجاوز مفهوم الحكم على العمل الأدبي إلى تذوقه والإحساس الجمالي به، ولم يعد انطباعياً تأثرياً يستند إلى أهواء الناقد ورغباته، بل أصبح يعتمد على الثقافة والدربة، وأخذ يبني على مفهومات ومصطلحات، ولكن من الصعب القول إنه تحول إلى علم، فلا بد له من الذوق الشخصي، ولكنه الذوق المثقف المدرب.

والنقد مؤسسة اجتماعية، مثله مثل الأدب، ومثله مثل اللغة، وهذه المؤسسة مثلها مثل سائر المؤسسات الاجتماعية، محكومة بظروف وشروط وحالات، وهي على علاقة مع سائر المؤسسات، ولا يمكن النظر إلى النقد الأدبي على أنه نشاط معزول عن بيئته، فهو ابن بيئته ومرحلته، ولكنه في الوقت نفسه نشاط مستقل، له شخصيته وحدوده ومفاهيمه ومصطلحاته، أي إن له حريته.

والنقد الأدبي مستويات، ومن الممكن التمييز بين الناقد والدارس والمعلق الصحفي، ومن الناقد الناقد المبتكر الذي يصوغ نظرية جديدة في النقد، مثل إليوت الذي صاغ مفهوم المعادل الموضوعي، والناقد الذي يطور في نظرية معروفة، والناقد الذي يبدع في تطبيق نظرية أو نظريات، والناقد الذي يتقيد بنظرية ويطبقها بآلية لا إبداع فيها، والناقد الذي يتبع خطوات مرسومة، بطريقة آلية، ولا يأتي بجديد، والناقد الذي يقدم تعريفاً أو تلخيصاً أو عرضاً للمناهج النقدية، والناقد المتخصص بنوع أدبي، والناقد الذي اشتهر من خلال غزارة إنتاجه.

والدارس هو الذي يقدم دراسة أدبية عن موضوع محدد، يتبع فيها منهجاً محدداً أو عدة مناهج، ويبني دراسته على خطة متماسكة، ويعتمد المصادر والمراجع، ويعرض آراء الدارسين السابقين ويناقشها، ويحاول الوصول إلى نتائج جديدة، وتمثله الدراسات الجامعية، وقد يرقى بعضها إلى مستوى النقد، ومن ذلك دراسة الدكتور شكري فيصل: تطور الغزل من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة.

والمعلق الصحفي هو الذي يقدم مراجعة لعمل أدبي، أو معالجة لظاهرة أدبية، أو مشكلة، ويتصف عمله بالعرض العام، ولا ينبني على منهج نقدي محدد، ولا خطة متماسكة، ولكنه يتسم بالإدهاش، والكشف عن نقطة جديدة، وطرح رؤية شخصية.

ومن الممكن أن يتحول المعلق الصحفي والدارس إلى ناقد، من خلال تراكم الممارسة النقدية، وغزارة الإنتاج، وامتلاك منهج نقدي، أو تطبيق منهج نقدي التطبيق المتميز.

والمبدع يمارس النقد أيضاً، فهو ينقد ما يقرأ وينقد ما يبدع، والعملية النقدية عنده كامنة في أعماق العملية الإبداعية، فهو يصطفي وينتقي لا شعورياً الجمل والألفاظ وطرائق التعبير وأساليب البناء لا شعورياً، وقد يعود إلى عمله فيغير فيه ويبدل، ليمارس قدراً غير قليل من النقد، ويمارس بعض الأدباء النقد، بكتابة تعليق، أو إنشاء دراسة، أو إبداع نظرية، ومن ذلك على سبيل المثال ت.س. إليوت، فقد كان يكتب المقالات النقدية، ووضع دراسة عن دانتي، نال عليها الدكتوراه، وأحيا المسرح الشعري، واستطاع أن يصوغ نظرية المعادل الموضوعي في النقد، وهو بالإضافة إلى ذلك شاعر مجدد، ترك أثراً كبيراً في الشعر العالمي، وكاتب مسرحي بعث المسرح الشعري، ويشبهه إلى حد ما عباس محمود العقاد، وصلاح عبد الصبور، في ممارستهما هذه الأنشطة في النقد والإبداع.

وقد يستنكر بعض المثقفين الجمع بين النقد الأدبي والإبداع، على تصور أنهما فعاليتان متناقضتان، والأمر ليس كذلك، فهما فعاليتان متكاملتان، مادتهما اللغة، وموضوعهما الحياة والإنسان.

وكل قارئ يمارس النقد بمستويات مختلفة، حين يعجب بالعمل أولا يعجب، وحين يبدي بعض الملاحظات والتعليقات، أو حين يقدم ما هو أعلى من ذلك وأبعد.

إن النقد حاجة إنسانية فردية، وهي ظاهرة اجتماعية، يمارسها بشكل من الأشكال كل فرد، ولا يخلو منها مجتمع. وعبر العصور كان النقد الأدبي ظاهرة حضارية، يتم تناقلها عبر الأجيال، كما يجري تبادلها بين الأمم والشعوب، عبر الترجمة والتأثر والتأثير، وفي العصر العباسي ترجم العرب عن الفرس والروم، ترجموا كليلة ودمنة، وفن الشعر لأرسطو.

ولذلك لابد قبل التعرض للنقد في القرن العشرين من وقفة عند أبرز الاتجاهات النقدية في الغرب، لأن النقد الأدبي في المجتمع العربي في العشرين متأثر إلى حد كبير بالنقد الأدبي في الغرب.

النقد الأدبي في القرن العشرين في الغرب:

ظهرت في القرن العشرين اتجاهات نقدية تجاوزت ما كان معروفاً طوال القرون السابقة من الاتجاهات نقدية، وكانت هذه الاتجاهات النقدية الحديثة مبنية على فلسفات حديثة، ومن أبرز هذه الاتجاهات الشكلانية، وقد بدأت في موسكو مع الحرب العالمية الأولى عام 1914 ثم انتقلت إلى براغ ومنها إلى أوروبا كلها وأمريكا، ومن أبرز أعلامها شكلوفسكي وتوما شيفسكي وبروب وإيخنباوم ورومان جاكبسون، وهي تنادي باستقلال الأدب عن العلوم الأخرى وبأدبية الأدب، وحققت ما يمكن تسميته علم الأدب، وتدعو إلى الانتقال من الشخص إلى النص، ومن العناصر إلى البناء الكلي الشامل، وخصومها هم الذين أسموها الشكلانية، وإن كانت لا تقول بالشكل، إنما تدعو إلى وحدة العمل الأدبي، وصهر الشكل والمضمون في البناء الكلي، وكان الأحرى أن تسمى المورفولوجيا.

وزاحمها في الاتحاد السوفييتي النقد الاشتراكي، وهو مبني على الفلسفة الماركسية، ومن أهم مبادئها المادية الجدلية، وهي تقول بتحول الكم إلى كيف، إذ يقود التغير الكمي Quantity إلى تحول نوعي Quality، كما تقول بصراع الأضداد، فالفكرة في صراعها مع نقيضها تقود إلى تركيبة جديدة، ولذلك فالمجتمع يسير في تطور تصاعدي مستمر نحو الأفضل، ويسير هذا التطور في شكل حلقات حلزونية تتصاعد، لا في حلقات مغلقة، وهذا يعني أن الحداثة هي ما تسعى نحوه المجتمعات.

وفهم بعض النقاد الماركسيين العلاقة بين الأدب والمجتمع فهماً آلياً، وحملوا الأدب مسؤولية مواكبة التغيير الاشتراكي، وتصوير انتصار الطبقات الفقيرة وهي تناضل وتأكيد إنجازاتها الثورية، ودعوا إلى الاهتمام بالمضمون، وعنوا بموقف الأديب وانتمائه الطبقي وجرى تصنيف الأدب إلى رجعي وتقدمي، ولكن كبار النقاد الماركسيين كانوا أكثر وعياً أمثال جورج لوكاتش الذي رفض مثل تلك العلاقة الآلية بين العمل الأدبي والمجتمع، وأكد القيمة الفنية، وسار على خطاه لوسيان غولدمان، وأكد مفهوم الخلق الفني. ومن الاتجاهات النقدية النقد النفسي، ويقوم على إنجازات علم النفس التحليلي، ومن أبرز أعلامه فرويد وأدلر ويونغ، وقد أصبح الاتجاه النفسي في النقد من أكثر الاتجاهات انتشاراً في العالم كله، ويستند في أكثره إلى قول فرويد باللاشعور الفردي وتفسيره العملية الإبداعية بالكبت وما يجر من عقد نفسية، وفي ضوء هذا التفسير برزت دراسات نقدية كثيرة فسرت الأدب على أنه نتاج الكبت، وجرى التركيز على شخصية المؤلف بوصفه صاحب العمل، وكأنه حلمه، أو سيرته الذاتية، ودخل هذا النقد في قدر غير قليل من الآلية، وغدا كثير من المبدعين أسرى عقد نفسية، وظهرت إجراءات نقدية أخرى فسرت الأعمال الإبداعية في ضوء مقولة آدلر بعقدة النقص والتعويض عن عاهة، ثم أفاد النقد من قول يونغ باللاشعور الجمعي، وفي ضوئه برزت دراسات ردت الأدب إلى النماذج الأولية وربطته بالأساطير.

وبرزت في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين الوجودية، ونادت بحرية الفرد مقابل المجتمع، وكان من أبرز أعلامها في الأدب والفلسفة سارتر وألبير كامي وكارل يسبرز، وهي نتاج الحرب العالميتين الأولى والثانية وما جرت على العالم من دمار، جعلت الفرد يفقد الثقة بالعلم والمجتمع.

ثم جاءت البنيوية لتنظر إلى العمل الأدبي على أنه كل لا يتجزأ، وهي لا تعنى بعناصر العمل، وإنما بالعلاقات بين عناصره، بوصفها كلاً موحداً، ولا يهمها الشكل أو المضمون، إنما يهمها كلية العمل، ولا تبالي بما هو خارج العمل، وقامت البنيوية على فهم عالم النفس الفرنسي جان بياجيه Jean Piaget وهو يقول بالكلية، أي إن العناصر في العمل يرتبط بعضها ببعض استناداً إلى علاقة كلية تشمل العناصر كلها، وهو أول من عرف البنيوية، وتتضمن عنده ثلاث أفكار، وهي الكلية wholeness والتحول Transformation والانتظام الذاتي Selfregulation أي أن كل عنصر في البنية متحد بالكل ضمن شبكة علاقات واحدة تنتظم الجميع وأي تحول يطرأ تستجيب له العناصر كلها وفق الرؤية الكلية.

وانطلق دي سوسير من البنيوية في دراسة اللغة، فاللغة عنده نظام من الإشارات ذات كل موحد مترابطة فيما بينها وفق علاقات مركبة Syntagmatic أو منظمة Systematic. وعلى أساس من البنيوية أيضاً نهضت السيميائية Semiotics وهي التي تدرس الإشارات في مجتمع ما وتراها تخضع لنظام معرفي ودلالي معين. وألح رولان بارت Roland Bartes في نقده البنيوي على استقلال الأدب، ودعا إلى دراسة الأدب بمعزل عن البيئة والمبدع، وهو يكتفي بدراسة ما يحمل من علامات أو إشارات لغوية في داخله.

ودعت الظاهراتية إلى دراسة الأدب في الظاهر كما يراه المتلقي بغض النظر عن أي قيمة أخرى، وهي تعتمد على فلسفة هوسرل وهايدجر، ويعد باشلار أكبر ناقد ظاهراتي، وقد بنى نقده في البداية على مفهوم اللاشعور الجمعي عند يونغ، وقال إن الصورة هي نتاج تراكمات تاريخية تعود إلى ثقافة الشعوب الأولى، ولكنه سرعان ما تخلى عن النقد النفسي، وتبنى النقد الظاهراتي متأثراً بهوسرل، ورفض دراسة النص على أي أساس من الماضي أو من خارج النص، بل دعا إلى التعامل مع النص مباشرة من دون أي معرفة خارجية سابقة، وأكد أن للصورة

استقلالها الفني، وليست مرتبطة بأي جذر من جذور الماضي، وهي بناء مستقل له كينونته، وليس بديلاً عن واقع خارجي، بل يكاد ينكر العالم الخارجي، ويقول باستقلال النص. وتقف الدعوة إلى الفن للفن على طرف نقيض للبراغماتية إذ ترى أن قيمة الأدب تكمن في ذاته، لا في النفع منه، ولا في استقبال المتلقي له، ولا في الارتباط بالواقع الاجتماعي، فللفن استقلاله، وقيمه الجمالية خاصة به، وهي قيم مستقلة عن الواقع.

وبرزت في أواخر القرن العشرين دعوة الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (1930 ـ 2004) Jacques Derrida إلى التفكيكية deconstruction والكلمة تعني الهدم والتقويض، وهي مستعارة من العمارة، ويريد بهذه الدعوة تفكيك بنية الخطاب discours، أياً كان نوعه، ودراسة ما يتضمنه البناء structure من دلالات، وتعتمد التفكيكية على حرية القارئ في فهم النص وتفكيكه وإعادة بنائه، ورفض كل ما هو مطلق أو مستقر أو ثابت، ورفض كل أشكال الثنائيات، ولا سيما ثنائية الدال والمدلول عند سوسير، فالنص يمنح القارئ من داخله القدرة على التعامل معه بعيداً عن أي قيمة ثابتة.

ومن خلال هذا العرض السريع لبعض الاتجاهات النقدية في الغرب يمكن تحديد ملامح النقد في الغرب في النقاط الآتية:

1ـ انبناء الاتجاهات النقدية على فلسفات أو مصاحبتها لها.

2ـ التنوع الشديد في الاتجاهات النقدية.

3ـ انفتاح الاتجاهات النقدية بعضها على بعض، والتواصل فيما بينها، وتناسل بعضها من بعضها الآخر في بعض الأحيان.

4ـ حرية الحركة بين الاتجاهات، فالناقد يتحول من اتجاه إلى اتجاه.

5ـ حرية الفهم والممارسة والتطبيق للاتجاه الواحد، ومن ذلك الأسلوبية والبنيوية فهما أسلوبيات وبنيويات.

6ـ معظم هذه الاتجاهات نتاج الواقع التاريخي والسياسي للمجتمع، فالوجودية هي ردة فعل على الحرب العالمية الثانية التي ألحقت الدمار بأوروبا، وجعلت الفرد يعي ذاته ويدافع عنها ويؤكد حريته الفردية أمام طغيان المجتمع.

7ـ حرية النشاط النقدي واستقلاله عن مؤسسات الدولة والأنظمة الحاكمة، عدا الواقعية الاشتراكية التي دعا إليها نظام الحكم في الاتحاد السوفييتي وحرص على تعريفها اتحاد الكتاب السوفييت في أول اجتماع له وحث الأدباء على الالتزام بها، ومع ذلك فإن كبار النقاد أمثال جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان كان لهم فهمهم المتميز.

ـ النقد الأدبي في القرن العشرين في الوطن العربي

نظرة شاملة:

عرف النقد العربي في الربع الأول من القرن العشرين النقد التأثري، ويمثله ميخائيل نعيمة، والنقد النفسي، وبرز بصورة خاصة عند عباس محمود العقاد، ثم طغى النقد الاجتماعي في الربع الثاني، وبرز عند طه حسين، وفي الربع الثالث من القرن تألق النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي، وبرز عند حسين مروة وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم ومحمد مندور، كما ظهر في الفترة نفسها النقد القومي وبرز عند محيي الدين صبحي، وغلب على الاتجاهات السابقة كلها الاهتمام بالمضمون، أو الانطلاق من فكر، وتجلت تلك الاتجاهات تحت أسماء ومصطلحات أخرى مختلفة، منها الأدب الهادف والأدب الملتزم والأدب الاجتماعي، وغير ذلك من المصطلحات، وبرزت أسماء أخرى من غير شك تمثل تلك الاتجاهات، ثم عرف النقد الأدبي في الربع الأخير من القرن العشرين النقد الأسلوبي والبنيوي واللغوي واللساني، ومن الممكن ذكر أسماء عبد السلام المسدي وكمال أبو ديب وسعيد يقطين ومحمد برادة وعبد الله الغذامي

ومحمد عبد المطلب، واهتم النقد بالتناص والأدب المقارن وبتداخل الأنواع وبالصورة الفنية وبالبنية الإيقاعية وبالحداثة، وظهر الاهتمام بالشعر ومشكلاته واتجاهاته ولاسيما الحداثة ثم ظهر الاهتمام بالرواية جنساً أدبياً، ومن الممكن ذكر بعض الأسماء منها حسام الخطيب وإحسان عباس وجورج طرابيشي ونعيم اليافي وسمر روحي الفيصل وعبد الإله الصائغ وصلاح فضل وجابر عصفور وعبد القدر القط وعز الدين إسماعيل. وقل الاهتمام في الربع الأخير من القرن العشرين بالجانب المضموني، وضعف الاهتمام بالنقد الفكري الملتزم، وظهر النقد السيميائي والتفكيكي ولكن بقدر أقل، وإن كان هذا لا يعني عدم استمرار ملامح من النقد الواقعي والنقد النفسي.

المؤثرات الداخلية والخارجية:

وكان النقد الأدبي على طول القرن العشرين متأثراً بصورة مباشرة بالأوضاع الفكرية والسياسية والاجتماعية في المجتمع العربي، من مقاومة الاستعمار، ثم الاستقلال، ثم ظهور الأحزاب القومية والراديكالية، والصراع مع العدو الصهيوني، وبروز القضية الفلسطينية وسيطرتها على الهم العربي، ثم انهيار النظام الشيوعي، واستمرار الاختلاف بين الأنظمة العربية، وكان النقد متأثراً أيضاً بالأوضاع العالمية كالحرب العالمية الأولى والثانية والحرب الباردة وانهيار الاتحاد السوفييتي.

وعدا تلك المؤثرات الخارجية البعيدة عن الأدب والنقد، فقد كان النقد في القرن العشرين متأثراً بعوامل أخرى، قريبة ومباشرة، أهمها: التأثر بالنقد في فرنسة وإنكلترا، في الدرجة الأولى في النصف الأول من القرن العشرين، وبدرجة أقل كان تأثره بالأدب والنقد في الاتحاد السوفييتي، ثم زاد تأثره بالأدب والنقد في الاتحاد السوفييتي في الربع الثالث من القرن العشرين، مع استمرار التأثر بالأدب والنقد في فرنسة وإنكلترا وأمريكا، ثم نهض التأثر بالأدب والنقد في فرنسة في الربع الأخير من القرن.

ومن أشكال التأثير المباشرة في الأدب والنقد الظروف التاريخية الداخلية للمجتمعات العربية، ففي النصف الأول من القرن العشين كانت الأحزاب الوطنية ترعى الصحافة والدوريات، وتشجع الأدباء والنقاد، وبرز هذا جلياً في مصر، فعلى الأغلب كان كل أديب ينتمي إلى حزب، ويكتب في صحيفته، فالعقاد ينتمي إلى حزب الوفد ثم انشق عنه، وظل طه حسين منتمياً إلى هذا الوفد، وعلى صفحات الجرائد كانت تدور المعارك الأدبية إلى جوار المعارك السياسية، ثم اتخذ الأمر شكلاً آخر في النصف الثاني من القرن العشرين في معظم الأقطار العربية، فنهضت مؤسسات ثقافية رسمية ترعاها الأنظمة الحاكمة، من مثل وزارات الثقافة واتحادات الكتاب والروابط والأندية الأدبية والصحافة والدوريات الرسمية، ومن داخل هذه المؤسسات بصورة عامة كان الأدب والنقد يحقق حضوره، بالإضافة إلى وجود بعض الصحف والمؤسسات المستقلة إلى حد ما ولاسيما في لبنان.

وفي ظل تعدد الأحزاب في النصف الأول من القرن العشرين وحرية الصحافة، تنوعت الاتجاهات في النقد الأدبي بين نفسية واجتماعية ولغوية وواقعية، كما غلب على الأدب الاهتمام بالصراع مع المستعمر، فغلب النقد الواقعي وطغى الاهتمام بالبعد الفكري والمضموني وسيطر مفهوم الأدب الواقعي والأدب الاجتماعي بالمعنى العام.

وفي الربع الثالث من القرن العشرين، أخذت المؤسسات الثقافية الرسمية برعاية الأدب والنقد، وشجعت تأثير الأدب الاشتراكي والنقد الواقعي، فنهض التيار الواقعي والواقعي الاشتراكي في النقد والأدب، واستجاب له الأدباء والنقاد، إذ وجدوا فيه مجالاً للتعبير عن قضايا الواقع، وكانت معظم الكتب المترجمة التي تتبناها معظم المؤسسات الثقافية الرسمية مترجمة عن آداب الدول الاشتراكية، ولاسيما الاتحاد السوفييتي، وغلب الاهتمام بالمضمون، والموقف الفكري للكاتب،

وظهرت مصطلحات من مثل: الأدب الهادف، والأدب الملتزم، والانتماء الطبقي للأديب، وصراع الطبقات، وأيديولوجية الكاتب، والأيديولوجية، كما ظهرت مصطلحات أخرى من مثل: الشكل والمضمون، والغموض والوضوح، والتوصيل.

وفي الربع الأخير من القرن العشرين برز دور الترجمات الأدبية والنقدية عن الفرنسية في مجال الأسلوبية والبنيوية والسيميائية ولاسيما في المغرب العربي، وسرعان ما انتقلت إلى المشرق العربي، وكان لها تأثير كبير في الساحة النقدية، وكانت شكلاً من أشكال الرد على تنامي النقد الواقعي، أو التحول عنه، وهي ردة فعل عفوية وطبيعية إذ إن سيطرة تيار ما يقتضي نمو تيار معاكس.

وصاحب ذلك كله وفي التيارات كلها وعلى طول القرن محاولات نقدية جادة ومعمقة لربط التيارات النقدية كلها بالتراث النقدي العربي، سواء في ذلك الواقعية باتجاهاتها المختلفة والأسلوبية والبنيوية والسيميائية حتى الدراسات التي عنيت بالمقارنة والتناص والصورة الفنية، وحتى في الفن المسرحي، فقد حرصت دراسات كثيرة على ربط الاتجاهات النقدية والأنواع الأدبية بالتراث النقدي والأدبي عند العرب وردها إليه بصورة ما من الصور، ولا تخلو بعض تلك المحاولات من عاطفية وتسرع وآلية.

وظهرت محاولات جادة لإعادة قراءة التراث ونقده وتفسيره في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة، ولكنها لم تحقق الحوار المبدع، وظلت حريصة على التمجيد، وإسقاط القيم والمفاهيم النقدية المعاصرة على التراث، أو البحث عنها في أعماقه، ولعل من أبرز هذه الدراسات دراسة أدونيس: الثابت والمتحول.

وظهرت في هذا المجال مصطلحات من مثل: التأصيل، والماضي والحاضر، والقديم والجديد، والأصالة والحداثة، وإحياء التراث، وما تزال كثير من هذه المصطلحات إلى اليوم ملتبسة.

وظهرت دعوات إلى أدب إسلامي ونقد إسلامي، ولقيت بعض التأييد أيضاً من مؤسسات رسمية وأخرى خاصة، ووجدت صدى لها عند بعض الأدباء، وإن كان بحجم أقل، وأبرزها دعوة عبد الرحمن الباشا إلى الأدب الإسلامي وتأسيسه رابطة الأدب الإسلامي، ومن أبرز الكتاب في هذا الاتجاه الروائي نجيب الكيلاني، وغاية الدعوة محافظة الأدب على القيم الإسلامية.

وكان للأدب في المهجر الأمريكي في الشمال والجنوب تأثيره في النقد، ولاسيما في تنمية النقد التأثري والرومنتيكي، على نحو ما ظهر عند ميخائيل نعيمة.

وإذا كانت مؤسسات ثقافية رسمية حكومية قد شجعت اتجاهاً نقدياً من مثل النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي والملتزم والمضموني، فإن مؤسسات ثقافية خاصة، من مثل بعض دور النشر والدوريات قد شجعت اتجاهات أخرى نفسية أو بنيوية أو أسلوبية، بل إن بعضها كاد يتخصص باتجاه معين، على نحو ما شجعت مجلة الآداب ودار الآداب في بيروت الاتجاه القومي والاتجاه الوجودي في الأدب والنقد في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين.

ولكل مؤسسة ثقافية ولكل دورية سواء أكانت رسمية أو خاصة ظروفها وشروطها ودوافعها وأهدافها، وحين يسعى أديب أو ناقد إلى التعامل مع تلك الجهات أو حين ترعاه أو يكون عضواً فيها فلا بد له من أن يراعي ظروفها وشروطها ودوافعها وأهدافها أو لابد له من أن يلتزم بها، ولئن فسحت في بعض الأحيان المجال لمن هو محايد أو مستقل، فإنه من النادر أن تفسح المجال لمن يختلف معها.

تأثير الترجمة ومشكلاتها:

وعلى طول القرن العشرين كان للترجمة الدور الكبير في توجيه التيارات النقدية والانعطاف بها، وقد غلب عليها الترجمة عن الفرنسية والروسية والإنكليزية، وكل مصدر من مصادر الترجمة كان يصنع تياره النقدي، بصورة عامة، فالترجمة عن الإنكليزية صنعت التيار النفسي في النقد،

والترجمة عن الروسية صنعت تيار الواقعية الاشتراكية، والترجمة عن الفرنسية صنعت في الخمسينيات والستينيات ولا سيما في مجلة الآداب البيروتية التيار الوجودي، ثم صنعت الترجمة عن الفرنسية في تونس والمغرب في السبعينيات تيار النقد الأسلوبي والبنيوي والسيميائي، وإن كان هذا التخطيط عاماً، لا يخلو من استثناء أو تداخل.

وكان ظهور التيارات النقدية في الوطن العربي متأثراً على العموم بالتيارات النقدية في الغرب ومتأخراً عنها بعقدين أو أكثر، وكان هذا الظهور بعامل الترجمة في المقام الأول، وإن كان في الواقع العربي من الظروف ما يساعد على استقبال التيار في مرحلة ظهوره.

وإذا كانت الاتجاهات النقدية في الغرب قد ظهرت مبنية على فلسفة، فإن الاتجاهات النقدية في المجتمع العربي قد ظهرت بعامل الترجمة في المقام الأول، وبتأثير من الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية، ولم تكن مبنية على فلسفة، وكانت الاتجاهات النقدية في الغرب متنوعة جداً، وكان الاتجاه الواحد يشهد تنوعاً في فهمه وتطبيقه، بل يشهد اختلافاً، وينتج مصطلحات نقدية تنمو وتتطور وتتجدد ويتجدد فهمها من ناقد إلى ناقد، ولكل ناقد فهمه للمصطلح وطريقته في السير في الاتجاه، وكان الاتجاه يشهد انشقاقات واختلافات ويتطور سريعاً وينتج عنه اتجاه جديد، في حين كانت هذه الاتجاهات تستقبل في النقد العربي استقبالاً حرفياً، وتطبق تطبيقاً آلياً، ويظن الاتجاه على أنه قانون لا يجوز الحياد عنه، كما يظن أن تطبيقه يجب أن يكون واحداً.

الاختلاف في المصطلح:

وكان الاختلاف أشد ما يكون في ترجمة المصطلح، فقد ترجمت الرومنتيكية إلى الرومنتيكية والرومنطيقية والرومنتية والرومنسية وإلى الابتداعية والإبداعية، كما ترجمت البنيوية إلى البنائية والهيكلية والإنشائية والتركيبية، وما يزال الاختلاف قائماً حول العدول والانزياح والانحراف في ترجمة الانزياح، وما يزال مصطلح المعادل الموضوعي من أشد المصطلحات إشكالاً في الفهم والتطبيق، ولا يقل عنه إشكالاً مصطلح الوحدة العضوية، وإن كان هذان المصطلحان مشكلين في الأصل.

ولا يقف الاختلاف في النقد العربي عند المصطلح المترجم، بل يتجاوزه إلى المصطلح الموضوع، فثمة مصطلحات ما تزال موضع اختلاف، على الرغم من مضي نصف قرن على ظهورها، ومنها مصطلحات كثيرة حول موضوع واحد، وهي: الشعر المرسل، الشعر الحر، شعر التفعيلة، الشعر المنطلق، الشعر المطلق، وثمة مصطلحات أخرى أكثر حول موضوع واحد أيضاً، وهي: قصيدة النثر، الشثر، النعر، الشعر المنثور، النثر الشعري، النثرية، الأشعورة، الأنثورة، النثرية، والنوع المشكل، وفي كثير من الحالات يبدو لدى بعض النقاد وضع مصطلح جديد هو الغاية، وكأنه فتح عظيم، في حين أن فهم المصطلح وتطبيقه والاتفاق عليه هو الأهم، لأن الغاية من المصطلح هي الاصطلاح عليه والأخذ به والتطبيق، أي الاتفاق لا الاختلاف.

وفي الغرب لا يتم الاختلاف على اقتراح كلمة جديدة لتكون هي المصطلح، إنما يكون الاختلاف في فهم المصطلح لإغنائه وتطويره وتشقيقه وتفريعه، ومن ذلك على سبيل المثال مصطلح التناص، فقد اقترحته جوليا كريستيفا مستفيدة من بحوث ميخائيل باختين في الحوار، ثم طوره جيرار جينيت واشتق منه خمسة أنواع، وقدم له هو فهماً مختلفاً إذ فسره من وجهة نظر التحليل النفسي على أنه قلق الأجداد أي امتلاك النص القديم والتفوق عليه واستعار لتفسيره أيضاً مصطلح قتل الأب، وعمل عليه رولان بارت وميشال أريفي وريفاتير ولوسيان ديلنباخ وجراهام آلن Alan Graham وهاوثورن Hawthorn وهاريز Haris، وقدم كل منهم فهمه المصطلح، وكثر الكلام على التناص والاختلاف

فيه، وهذا ما دفع كريستيفا عام 1974 إلى التخلي عن المصطلح، إذ رأت أن معظم الذين استعملوه قد أساؤوا فهمه، وتبنت مصطلحاً جديداً هو التموضع Transposition مؤكدة أن التناص تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة، وعلى الرغم من ذلك فإن مصطلح التناص ما يزال قابلاً للتطوير والإغناء والممارسة النقدية، لأنه ليس ملك أحد من النقاد، وإنما هو ملك الحركة النقدية.

ومن أشكال الاختلاف النقدي والجهود الضائعة الاختلاف في الأسبقية إلى ظاهرة ما، كالاختلاف في أول من كتب رواية فنية، وصاحب أول قصيدة تفعيلة، وأول سابق إلى كتابة قصيدة النثر، وغير ذلك مما تثور حوله مشاحنات واختلافات في امتلاك الأسبقية، مع أن القيمة الحق ليست للأول ولا الأسبق وإنما القيمة الحق هي للتطوير والإنضاج والفاعلية والتأثير، وهي لا تكون لفرد، وإنما لمجموعة مبدعين ومشاركين. وقد كانت مثل تلك المشكلات من اهتمام النقاد على طول القرن العشرين، وهي مشكلات ثانوية.

المؤثرات الداخلية:

وكان للواقع التاريخي تأثيره، فوقوع معظم الدول العربية في الربع الأول من القرن العشرين تحت الحكم العثماني ومحاولة الأتراك تتريك العرب، دفع الأدباء إلى الاهتمام باللغة العربية، والحرص على إحياء التراث، وظهر الاهتمام بنشر هذا التراث وإحيائه، والدفاع عن اللغة العربية، ثم ظهرت دعوات انعزالية إلى العامية وإلى كتابة العربية بحروف لاتينية، وشغلت هذه الدعوات الأدباء والنقاد والمفكرين واستنفدت جهوداً غير قليلة.

وفي الربع الثاني من القرن العشرين وقعت معظم الدول العربية تحت الاستعمار الأوروبي وهو ما دفع إلى تعبير الأدب عن قضايا الواقع، وتصوير الكفاح ضد المستعمر، والدعوة إلى الحرية، ودفع بالنقد إلى تقييم الأدب وفق مضمونه، وتقديره استناداً إلى تعبيره عن مشكلات الواقع، مع قدر أقل من الاهتمام بالجانب الفني.

كما كان للموقع التاريخي والجغرافي في النصف الثاني من القرن العشرين تأثيره الآخر، فوجود لبنان وسورية والأردن ومصر حول الكيان الصهيوني وصراعها المباشر معه منذ عام 1948 وحتى أواخر القرن العشرين جعل الأدباء والنقاد يهتمون بالواقع والواقعية إبداعاً ونقداً، وشجعت على ذلك معظم الأنظمة العربية ولا سيما في سورية ومصر، وهي التي دعت إلى الاشتراكية وأقامت علاقات قوية مع الاتحاد السوفييتي وشجعت عبر مؤسساتها الثقافية على الترجمة عن اللغة الروسية مما ساعد أيضاً على نهوض التيار الواقعي والواقعي الاشتراكي نقداً وإبداعاً، في حين كان لبعد دول المغرب العربي عن تلك المنطقة وعدم دخولها في صراع مباشر مع العدو الصهيوني دوره في عدم نمو الاتجاه الواقعي بالقدر الذي نما في المشرق العربي على الرغم من حضوره في النقد والإبداع، كما أن قرب المغرب العربي والجزائر وتونس من فرنسة وشيوع الثقافة الفرنسية وانتشارها في تلك الأقطار كان له دوره في الترجمة عن الفرنسية والتأثر بالتيارات النقدية في فرنسة ولا سيما الأسلوبية والبنيوية والسيميائية واللسانية، ثم انتقلت هذه التيارات في النقد من المغرب العربي إلى المشرق العربي في الربع الأخير من القرن العشرين.

ومن المؤسسات الثقافية التي كان لها حضورها البارز في نشر الثقافة المجلس الوطني للثقافة في الكويت وقد بدأ نشاطه في النصف الثاني من القرن العشرين وله إصدارات دورية كثيرة في الأدب والنقد والترجمة وتمتاز بأنها لا تمثل خطاً فكرياً محدداً، فهي ذات طابع ليبرالي حر منفتح على كل الثقافات والاتجاهات ولاسيما الحديثة، ومنشورات هذه المؤسسة واسعة الانتشار في الوطن العربي، وسهلة الوصول إلى قطاعات واسعة من الشعب، ولكن من الصعب الوقوف على مدى تأثيرها الفعلي.

وظهرت ممارسات نقدية ألسنية وسيميائية وتفكيكية في الربع الأخير من القرن العشرين، ولكن لم تحقق كماً كافياً أو حضوراً واضحاً كالذي حققته الاتجاهات الأخرى.

وقد برز في النصف الأول من القرن العشرين الاهتمام بإحياء التراث، وتجديد الشعر، ودارت معارك أدبية، ولا سيما في مصر، حول القديم والجديد، والتراث والأصالة.

وبرز في النصف الثاني من القرن العشرين الاهتمام النقدي بالرواية والشعر الحديث وقصيدة النثر والقصة القصيرة جداً، وكان الاهتمام بالرواية كبيراً جداً على مستوى المسابقات والنقد والتشجيع وتشكلت قائمة طويلة من أسماء نقاد كثر عنوا بالرواية، في حين كان الاهتمام بالشعر الحديث وقصيدة النثر والقصة القصيرة جداً اهتماماً اختلافياً حول المشروعية والمصطلح والنوع ولم يتحول إلى اهتمام نقدي بناء على نحو ما كان الاهتمام بالرواية.

وظهر النقد النسائي على طول القرن العشرين، ولكنه لم يحقق الحضور الفاعل والقوي والمتميز، لم يتحول إلى ظاهرة، أو حركة نقدية، ومن الممكن ذكر أسماء لها حضورها الفردي من مثل نازك الملائكة من العراق وعائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ وفريدة النقاش وزينب العسال وفاطمة موسى من مصر وخالدة سعيد ويمنى العيد من لبنان وفاطمة المرنيسي من المغرب.

وحقق الأدب والنقد الأدبي في النصف الأول من القرن العشرين تواصلاً واسعاً مع القطاعات الشعبية عبر صفحات الجرائد اليومية وثارت معارك أدبية ولا سيما في مصر لما شهدته في تلك المرحلة من حرية وتعدد في الصحافة والأحزاب، ولم تعد أسماء العقاد وطه حسين والمازني ومصطفى صادق الرافعي أو أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران ومي زيادة مجرد أسماء متداولة في عالم الأدب، بل أصبحت نجوماً متألقة في الثقافة بصورة عامة، مثلها مثل أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، وهذا ما افتقر إليه الأدب والنقد في النصف الثاني من القرن العشرين، على الرغم من رعاية المؤسسات الثقافية الرسمية.

وكان اتجاه النقد والأدب نحو الواقعية والالتزام واضحاً وقوياً في النصف الثاني من القرن العشرين، ولاسيما في سورية ومصر، ولكن الفعالية الأدبية والنقدية لم تحقق تواصلاً واسعاً مع القطاعات الشعبية، وظل الحراك الأدبي محصوراً في إطار المؤسسات الثقافية الرسمية وصحفها ومجلاتها ودورياتها، ولم يحقق التواصل الواسع والعميق مع الشعب، على نحو ما كان للأدب من تواصل مع الشعب وحضور في قطاعات المجتمع في النصف الأول من القرن العشرين.

ولعل مرجع هذا إلى انحسار الطبقة الوسطى، وصعود طبقة غنية مترفة لا يهمها الأدب، ونمو الطبقة الفقيرة وانشغالها بأمور لقمة العيش وانغماسها في الحياة اليومية وتحولها إلى الاستهلاك.

وبدا النشاط الأدبي والنقد كأنه يعيش في عزلة عن الوسط الشعبي بل عن عامة المثقفين، ولاسيما في الربع الأخير من القرن العشرين، وعانت المؤسسات الثقافية بصورة عامة من سوء توزيع المنشورات والمطبوعات والدوريات وشكت من تراكمها في المخازن، في ظل القطيعة العربية وعدم تبادل المطبوعات بين أقطار الوطن العربي، وأصبحت أكثر المؤسسات الثقافية في معظم الأقطار العربية جزءاً من مؤسسات الدولة، وليس لها الاستقلال الذاتي.

إن أكثر المؤسسات الثقافية في معظم الأقطار العربية تابعة للنظام بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة، يدل على ذلك أن معظم رؤساء الاتحادات والروابط الأدبية والمديرين ورؤساء التحرير للصحف والدوريات الأدبية في كثير من المراحل كانوا من الأحزاب الحاكمة ومن أركان الحكم ولا تسند مثل تلك المناصب إلى أديب مستقل، إلا في حالات

قليلة، ولفترة محدودة، وفي حالات أخرى تسند مناصب صغيرة في هيئة التحرير مثلاً لشخصيات مستقلة أو محايدة، ولا يسند أي منصب حتى من المناصب الصغيرة لمن هو على شيء من الاختلاف مع التوجه العام، والأمر نفسه ينطبق على النوادي والجمعيات، وهذا الواقع كان يغطى أحياناً بالقوانين والأنظمة والقرارات الداخلية، أو يطبق بصورة غير مباشرة استناداً إلى اتفاق.

وفي بعض الحالات كانت المناصب تسند إلى ضباط عسكريين ممن شاركوا في الحركات الانقلابية وليس لهم علاقة بالأدب والنقد، سوى الإدارة والتوجيه، ولم يكونوا من الكتاب ولا النقاد، ولكنهم يرسمون للأدب والنقد خط سيره وعمله، ومنهم على سبيل المثال أحمد حمروش، وهو ضابط عسكري يساري من الإسكندرية استدعاه جمال عبد الناصر ليكلفه بمساندته في ثورة عام 1952 وتأمين السيطرة على الإسكندرية، ثم اسند إليه تحرير عدة صحف أدبية كما أسند إليه في الستينيات إدارة المسرح القومي بمصر.

وبالمقابل شهدت دور النشر الخاصة ولا سيما في لبنان في الخمسينيات والستينيات، ثم في المغرب العربي وفي قبرص وفي إنكلترا وفي فرنسة في الربع الأخير من القرن العشرين قدرة كبيرة على توزيع المطبوعات وانتشارها في الوطن العربي على الرغم من غلاء أسعارها قياساً على مطبوعات المؤسسات الحكومية، من مثل دار الآداب ودار العلم للملايين في بيروت، ودار الساقي في لندن، ودار سال في المغرب العربي، ويرجع هذا الانتشار الذي حققته هذه الدور إلى تبنيها اتجاهات نقدية جديدة بعيدة عن معظم الاتجاهات التي تبنتها المؤسسات الثقافية الرسمية.

وساعد على عزلة الأدب وضعف النشاط النقدي وانصراف قطاعات واسعة من المجتمع عن النقد والأدب نمو وسائل الإعلام وتزايدها في الربع الأخير من القرن العشرين، ولاسيما الإعلام المرئي، واهتمام الأنظمة العربية بها، على اختلاف اتجاهاتها، وتشجيعها ورصد الميزانيات الكبيرة لها لدعم وجودها وإشغال الجماهير بها بما فيها من مسلسلات لاهية وأغنيات هابطة وبرامج ترفيهية سطحية لإشغال العامة من الناس وإلهائهم، وصرفهم إلى ثقافة الصورة بدلاً من ثقافة الكلمة، وثمة وسائل إعلام أخرى خاصة يملكها أفراد هي أكثر تأثيراً من وسائل الإعلام الرسمية وأكثر خطورة.

إن انتشار وسائل الإعلام المرئي في الربع الأخير من القرن العشرين ظاهرة عالمية، ولكن تأثيرها في المجتمع العربي أكبر، لأنه مجتمع فقير متخلف غير مثقف، يبحث عن التسلية ولا يبحث عن الثقافة، ولأن وسائل الإعلام وجدت من يوظفها، على المستوى الرسمي والمستوى الخاص، لصالحها لا لصالح المجتمع.

وانصرف بعض الكتاب إلى التلفاز يكتبون له المسلسلات ويحققون من خلالها حضورهم الثقافي وكسبهم المادي بما يفوق أضعاف ما يحققه الكاتب والناقد اللذان يتعاملان بالكلمة وينتظران فرص النشر، وتبنت وسائل الإعلام مثل هؤلاء الكتاب وشجعتهم، وكان لهم حضورهم في الإعلام المرئي على حساب الأدب والنقد.

وكانت أكثر الأنظمة العربية تنفق على الرياضة والإعلام أضعاف ما تنفقه على الثقافة.

ونشط المسرح والنقد المسرحي في الربع الأول من القرن العشرين، وظهرت مسرحيات أحمد شوقي، ثم خبا بسبب الانشغال بالحرب العالمية الثانية، ثم نشط ثانية في الربع الثالث من القرن العشرين، ولاسيما بعد نكسة حزيران عام 1967، وشجعته أكثر الأنظمة العربية بعد النكسة لتعبئة الجماهير ضد العدو الصهيوني، وأقامت له المهرجانات المسرحية، ولاسيما في سورية ومصر وتونس، ولكن سرعان ما أهملته، في الربع الأخير من القرن العشرين، حين انتهت مهمته التي أرادتها له، وحين وجدت أنه فن تحريضي ذو تأثير مباشر،

فأدركت خطورته، ولذلك غاب المسرح، وغاب معه النقد المسرحي أو كاد، ومن الأسماء التي تألقت في السبعينيات سعد الله ونوس وألفرد فرج وصلاح عبد الصبور، في الكتابة للمسرح، ومحمد مندور في النقد، ولم يعد للمسرح الجاد من حضور في غير المهرجانات التي تقام في عام وتلغى في أعوام أو تؤجل.

وحضر بالمقابل المسرح الهابط بما فيه من انتقاد ساخر مباشر يفثأ القهر ويفرغ الشحنات ولا يحرض، وشجعته الأنظمة العربية ورحبت به من مثل مسرحيات دريد لحام ومسرحيات عادل إمام، ولقي هذا النوع من المسرح رواجاً كبيراً عند الجماهير بسبب جرأته في انتقاد مشكلات يومية في حياة المواطن وتحويلها إلى مواقف ساخرة، ولكنه لم يكشف عن حقيقة تلك المشكلات وأسبابها، ولم يعالجها المعالجة التحريضية، ولذلك كانت مثل تلك المسرحيات تدخل إلى معظم الأقطار العربية على اختلاف أنظمتها مما يؤكد عدم خطورة تلك المسرحيات.

واستمر المسرح الطليعي في تونس والمغرب العربي بفضل جهود فردية يقودها بشكل خاص الطيب العلج والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد، كما استمرت بعض المواسم المسرحية في مناسبات معينة، وبشكل عام لم يتحول المسرح إلى ظاهرة اجتماعية أو ثقافية في المجتمع العربي.

وكان للنقد الجامعي حضور واضح، فقد برز عدد غير قليل من النقاد من خلال عملهم العلمي في الجامعة ودراساتهم الجامعية وفرص اتصال أكثرهم بالغرب، ولا سيما في النصف الثاني من القرن العشرين، ومنهم على سبيل المثال عز الدين إسماعيل وعبد القادر القط ومحمد عبد المطلب وصلاح فضل وجابر عصفور، في مصر، وإحسان عباس وحسام الخطيب من فلسطين، وكمال أبو ديب ونعيم اليافي من سورية، وسعيد يقطين ومحمد برادة ومصطفى يعلى من تونس والمغرب العربي، وعبد الإله الصائغ من العراق.

وعني عدد قليل من الأدباء بالنقد، ولكن كان لهم حضور متميز، ومنهم على سبيل المثال: توفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا ونبيل سليمان.

وعلى الرغم من دور المؤسسات الرسمية والخاصة في رعاية النقد الأدبي ظل هذا النقد فعالية فردية، لم يصنع حلقة أو مدرسة أو نادياً أو اتجاهاً، وظل تابعاً للإبداع الأدبي، ولم يستطع أن ينظر له، كما ظل عالة على النقد الأدبي في الغرب.

مشكلات النقد الأدبي:

كان الأدب والنقد محكومان بالفقر والجهل والتخلف في أوساط المجتمع العربي، فالمجتمع العربي في الربع الأخير من القرن العشرين زادت فيه نسبة الأمية ولم تتراجع، وظهرت فيه أمية الثقافة، وأمية الحاسوب والشبكة العالمية، وطغت على هذا المجتمع النزعة الاستهلاكية، والانسياق وراء وسائل التسلية الرخيصة والهابطة، والعزوف عن ثقافة الكلمة، ولم يكن وضع المثقفين أحسن حالاً، بل هم الأكثر معاناة، فهم مشغولون بلقمة العيش ربما أكثر من غيرهم، وأصبح همهم الأول مشكلة الراتب والغلاء والفقر، وتأمين المسكن وأوليات العيش التي يجب أن تكون متاحة، وانصرفوا عن الثقافة بمعناها الواسع.

وفي الربع الأخير من القرن العشرين عانى الوطن العربي من تفكك داخلي وخلافات بين الأنظمة، وبرزت تكتلات إقليمية، وتحول الوطن العربي من المفهوم القومي إلى مفهوم الدولة القطرية، وظهر أثر هذا في الأدب والنقد، فقد عانى الأدباء والنقاد من القطيعة بين الأقطار العربية، وغرقوا في اهتمامات ثقافية قطرية محدودة، ولم يعد ثمة وعي ثقافي شامل على مستوى الوطن العربي، فالمثقف لا يعرف في قطر عربي شيئاً عن الواقع الثقافي في قطر عربي آخر، على الرغم من الندوات والمؤتمرات التي كانت تعقد هنا وهناك، فقد كانت محدودة التأثير، ومقتصرة على شخصيات وفي مناسبات.

وقد برزت هذه المشكلات على طول القرن العشرين لأن المجتمع العربي كان مهدداً في هويته العربية الإسلامية تهديداً مباشراً، فقد كان طوال النصف الأول من القرن العشرين مستعمراً في معظم أقطاره، وأكثرها لم ينل الاستقلال إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، أي بعد عام 1945، ثم شغلت الأقطار العربية بمشكلة تأسيس حكم وطني حر مستقل، ولم يستقر لمعظمها الأمر إلا بعد قيام أنظمة عسكرية شمولية حكمتها بقدر غير قليل من القسوة فوفرت لها الاستقرار، ولكنها غيبت الحرية، وظلت هذه الأقطار في معظمها مهددة من الخارج بشكل مباشر أو غير مباشر، فتضطر إلى أن تعيش في خضم الصراع بين الكتلتين الشرقية والغربية، توالي هذه الكتلة أو تلك، وتعادي هذه أو تلك، وتدخل الأنظمة العربية نفسها في صراع فيما بينها بسبب هذا العداء أو تلك الموالاة، ويتجلى هذا الصراع في اختلافات تقوى تارة وتهدأ أخرى، على الرغم من وجود العدو الصهيوني الذي يتهددها كلها.

ولذلك كانت معظم الأنظمة حريصة على أن تكون المؤسسة الثقافية ومن جملتها الأدب والنقد في إطار المؤسسات الرسمية وتحت عينها وفي رعايتها كي تضمن لنفسها الاستقرار، وبذلك لم يتوافر لها مناخ الحرية، ولا يستثنى من ذلك غير لبنان، فكان البلد المفتوح بحرية لكل الاتجاهات والتيارات.

وتكفي الإشارة إلى اعتقال النظام في مصر عدداً غير قليل من الأدباء في الخمسينيات غير مرة، وفي مقدمتهم محمد مندور، وإقدام النظام نفسه في السبعينيات على مثل ذلك، وإغلاق عدد كبير من الدوريات، ثم لجوء عدد من المثقفين إلى الخارج ومنهم أحمد عبد المعطي حجازي وغالي شكري ومحمد حسنين هيكل.

ويدل هذا على غياب الحرية في المجتمع العربي، وحضور حرية بديلة هي حرية المؤسسة التي تمنح ضمن حدود، وفي هذا قدر غير قليل من التناقض، يضاف إليه الصراع المباشر مع العدو الصهيوني، وهو صراع قريب وواضح، وصراع آخر مع الثقافة الغربية وتحدياتها، والمخططات الغربية الخارجية التي لا تخفى ضد الوطن العربي الذي تريد له أن يبقى مصدراً للمواد الخام وسوقاً رائجة للمواد المصنعة، والتي تريد له أن يبقى تحت حكم أنظمة تضمن استقراره، ليظل المصدر والسوق.

وإذن، فالأدب والنقد محكومان برؤية تتأثر بصورة مباشرة وغير مباشرة بما يمكن تسميته بما بعد الاستعمار، فقد انتهى عهد الاستعمار، ولكن هناك مرحلة ما بعد الاستعمار POSTCOLONLIZATION وهذه الرؤية ليست نتاج الرؤية التي تفسر كل شيء بالاستعمار، وتعلق عليه كل النتائج والأسباب، وتلتمس المبررات، بل هي نتاج الواقع.

خصائص النقد الأدبي في المجتمع العربي:

ومن الممكن بعد ذلك استنتاج الخصائص التالية للنقد الأدبي في المجتمع العربي:

1- التأثر المباشر بالترجمة.
2- الدور الأساسي للمؤسسات الرسمية في رعاية الأدب والنقد الأدبي.
3- تأثر النقد الأدبي بحركة الواقع السياسية والاجتماعية وبالموقع الجغرافي.
4- غلبة النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي في الربع الثالث من القرن العشرين بتشجيع من معظم الأنظمة الحاكمة عبر المؤسسات الثقافية.
5- التحول إلى النقد الأسلوبي والبنيوي في الربع الأخير من القرن العشرين بتأثير الترجمات عن الفرنسية ولا سيما في المغرب العربي.
6- محاولة النقد الأدبي ربط التيارات النقدية كلها كلها بالتراث النقدي.
7- محاولة فهم التراث النقدي فهماً جديداً.

8ـ على الرغم من دور المؤسسات الرسمية والخاصة ظل النقد فعالية فردية ولم يصنع حلقة أو مدرسة أو نادياً أو اتجاهاً.

9ـ لم يملك النقد العربي الحرية الحق، ولا الاختلاف الموضوعي، ولم يحقق الحضور النوعي المتميز، باستثناء النقد الروائي، الذي حقق نهوضاً واضحاً، في حين شهد اختلافاً حول الشعر، ولم يحقق ما حققه نقد الرواية.

10ـ ظهر النقد النسائي بحضور محدود، ولم يحقق ما حققه النقد النسائي في بلدان أخرى من العالم.

إن خصائص الحركة النقدية العربية في القرن العشرين في أشكالها وتطوراتها، هي نفسها شروط تلك الحركة وظروفها.

مستقبل النقد الأدبي في المجتمع العربي:

تلك هي صورة النقد الأدبي في القرن العشرين، مرسومة من خلال نظرة عامة شاملة، كمن يرسم صورة لبقعة جغرافية من طائرة على علو مرتفع، لا يراد منها التأريخ لها، إنما يراد منها رصد حركتها، وإظهار طبيعتها، والكشف عن سلبياتها، ولا شك في وجود تفاصيل كثيرة لم تتمكن الصورة من رصدها، لأنها صورة مصغرة، وفي العادة لا تظهر في الصورة المصغرة إلا الملامح العامة، ولذلك فمن الطبيعي أن تغيب تفاصيل كثيرة، ومن الطبيعي أن يقع الاختلاف معها، وهذا الاختلاف ضروري للنقد، لأنه هو الأساس في العملية النقدية، ويمكن من خلال هذه الصورة والاختلاف معها رؤية المستقبل.

وبعد، فهل سيظل النقد العربي في القرن الحادي والعشرين امتداداً للنقد في القرن العشرين؟ هل سيختلف عنه؟ هل سيتطور عنه؟ هل سينقضه؟ هل سيشهد مغامرات أو قفزات أو طفرات؟ هل سيظل أسير الترجمة وتطور النقد في الغرب؟.

لا يمكن التنبؤ بصورة النقد الأدبي في الوطن العربي مستقبلاً، ولكن تبدو شروط النقد الأدبي في الوطن العربي وخصائصه في القرن العشرين ما تزال قائمة، ومرشحة للاستمرار، ومن أبرزها:

1ـ التأثر الكبير بالترجمة، إلى حد التبعية للاتجاهات النقدية في الغرب.

2ـ التوتر بين مشكلة الترجمة والتأسيس على النقد الغربي، من جهة، والاستفادة من التراث العربي والإسلامي من جهة.

3ـ نمو الطبقة الغنية المترفة، وانحسار الطبقة الوسطى، واتساع الطبقة الفقيرة، وانسياق المجتمع العربي نحو أشكال الاستهلاك وأساليب التسلية الرخيصة والهابطة، ولاسيما الإعلام بأشكاله المختلفة.

4ـ ضعف دور الشريحة المثقفة، وانخفاض مستوى معيشتها، وانشغالها بأمور الحياة اليومية، وبعدها عن النشاط الثقافي، وانحسار دورها في المجتمع.

5ـ القطيعة بين أقطار الوطن العربي، وعدم تحقيق التواصل الثقافي، وصعوبة تبادل المطبوعات.

6ـ الاضطرابات في الوطن العربي، وضعف البنية التحتية، والانشغال بإعادة البناء والتأسيس على الأصعدة كلها.

7ـ التخلي عن الهوية، وفقدان الحضور الذاتي، وتقليد الغرب، والاكتفاء بتمجيد الماضي والحلم باستعادته.

8ـ سيطرة وسائل الإعلام المرئي بصورة خاصة ودعم الأنظمة لها والمتمولين من بعض الأفراد وانصراف المجتمع إليها وبعده عن ثقافة الكلمة.

9ـ افتقار المجتمع العربي إلى الحرية، وافتقار الأدب والنقد بالنتيجة إلى الحرية.

10ـ تشتت الأقطار العربية واختلاف الأنظمة ودخولها في صراعات فيما بينها بسبب اختلاف ولاءاتها الخارجية وعدم نظرها إلى مصلحة الشعب.

ومن الممكن أن تقود تلك الخصائص والشروط إلى تكوين انطباع غير مريح عن المستقبل، وتوحي

بأن كل شيء ما يزال كما هو، بل ينحدر نحو الأسوأ، وأن الأدب والنقد الأدبي ما يزالان محكومين بأمرين اثنين هما الأشد خطراً على الأدب والنقد، وهما سيطرة أنظمة الحكم على المؤسسات الثقافية، أو تبنيها لها ورعايتها، وانحسار دور المثقف وانتشار الأمية وتحول المجتمع عن الثقافة إلى الاستهلاك والتعلق بوسائل ترفيه وتسلية رخيصة وهابطة والإقبال على ثقافة الصورة بدلاً من ثقافة الكلمة.

ولكن ليس من الضروري في الواقع أن تقود المقدمات إلى نتائج حتمية، فالمجتمع يشهد دائماً طفرات غير متوقعة، والمجتمع لا يخضع لقوانين الطبيعة والرياضيات ومقولات المنطق، فالمجتمع طاقة إبداعية خلاقة مبدعة، وقد تكون المقدمات كلها إيجابية وتكون النتائج ليست كذلك، وقد يكون العكس بالعكس، ولذلك تبدو معرفة الماضي القريب ضرورية، لا للاستسلام له، ولكن لتحقيق ما هو مختلف.

ومن الممكن أيضاً أن تقود تلك الخصائص والشروط إلى تصور بعض الحلول، ولا يمكن أن تفترضها هذه المقالة، إنما هي متروكة للقراء.

وبعد، فإذا كانت المقالة لم تقدم تصورات عن النقد الأدبي في المستقبل، فحسبها أنها ساعدت على معرفة النقد الأدبي في القرن العشرين، ولعلها تفلح في تحريض الفكر على تكوين صورة مختلفة للنقد في القرن الحادي والعشرين، والمشكلة ليست مشكلة تفاؤل أو تشاؤم، إنما مشكلة إدراك وفهم ووعي وعمل. ولذلك فمن المؤمل أن تكون حركة النقد الأدبي في القرن الحادي والعشرين، وما نزال في مطلعه، أقوى مما كانت عليه، وأكثر تفجراً وتنوعاً واختلافاً وغنى، ولا شك في أنها ستكون كذلك، وسوف تأتي بما هو غير متوقع، يرشح ذلك ثورة المعلومات وانتشار الحواسيب وشبكة المعلومات وتحول العالم كله لا إلى قرية صغيرة بل إلى حاسوب صغير تحمله بين يديك وتتواصل من خلاله مع العالم كله، متجاوزاً الأزمنة والأمكنة لتحقق كل ما هو غير متوقع. تلك هي رؤيا ولا يمكن رسم تفاصيل أو نقاط محددة، ومن الصعب تقديم رؤية، ويبقى الواقع في حركته وسيرورته أقوى وأغنى وأكثر احتفالاً بالمفاجآت مما سيقود إلى صيرورة لابد منها، المرجو أن تكون أفضل، لتحقيق الحرية التي هي فضاء النقد وشكل من أشكال النقد.

إن التغيرات التاريخية ليست نتائج منطقية لمقدمات معروفة سلفاً، إنما التغيرات التاريخية هي نتائج غير منطقية وغير متوقعة لتراكمات من مؤثرات مادية وفكرية وعاطفية وانفعالية كثيرة جداً معقدة ومتداخلة، وهي مؤثرات في الداخل وفي الخارج، يتفاعل بعضها مع بعضه الآخر، ولم يكن شعب في العالم يوماً من الأيام معزولاً عن بقية شعوب العالم، ولذلك لابد من أن يدرك المرء دوره في مجتمعه، ويدرك دور مجتمعه في مجتمعات العالم، ويدرك ما بين مجتمعه ومجتمعات العالم من تفاعل.

ومما لا شك فيه، أخيراً، أن الأدب والنقد هما مؤسسة اجتماعية، وهما نتاج المجتمع، وهما محكومان بشروط الواقع وقوانينه ومؤسسته الأخرى، ولكن يجب أن تكون مؤسسة النقد والأدب مستقلة، تملك حريتها، ويمكنها بعد ذلك أن تحمل ملامح المجتمع، وأن تعبر عنه، ولكن ضمن شرط الحرية التي هي أساس الإبداع، بل هي أساس الحياة.

□□

النقد القديم

(بين سلطة النص الجاهلي وسلطة النص المحْدَث)

□ بلوافي حليمة *

إن الشعر في العرف النقدي القديم رديف الموهبة التي لا تتأتى لجميع الناس، ولذلك ذم أكثر النقاد القدامى الشعر المصنوع الذي يسقط النص في التكلف، وتظهر الصنعة في ألفاظه وصيغه وفي صوره وتشابيهه، وينعكس ذلك على المعاني التي تتوارى خلف السبك المبهم للألفاظ، كما أن النص الشعري تتبدى فيه عيوب تخرجه من دائرة النصوص الفنية، ويظهر الشاعر عجزاً في توظيف إمكانات اللغة سواء في إيراد الصورة الفنية الساحرة مع الوصف الدقيق والخيال المبدع، أو في ضرب الأمثال واحترام سنن العربية في التركيب. يقول ابن سلام الجمحي وهو يذم الشعر المصنوع: "وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يضرب ولا مديح رائع ولا هجاء مقذع ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف"(1)

كما أن شعر الصنعة لا يعني عدم اهتمام الشاعر بانتقاء اللفظ وتعهد البيت بالمراجعة ومعالجة الأخطاء، كشأن شعراء الجاهلية الذين تخيروا ألفاظ قصائدهم، ونقحوا أبياتهم، فلم تخرج أشعارهم للناس إلا وهي جيدة السبك قوية اللفظ شريفة المعنى وكان يمثل هذا الاتجاه الشاعر زهير بن أبي سلمى وهو أحد الشعراء المجيدين، والسباقين للصياغة الجميلة والصورة العجيبة والمعنى اللطيف،

وإنما إذا كانت الصنعة مُذهبة بخصائص الشعر - كما وضحها ابن سلام - فإن ذلك يعد خروجاً عن مألوف ما توارثه الناس عن القول الشعري البديع.

والملاحظ أن ابن سلام يعاين ظاهرة في الشعر - في عصره - بدأت تبرز بعض ملامحها وهي التطفل على حلقة الشعراء الفحول، ومحاولة تقفي سبيلهم

*المركز الجامعي لعين تموشنت/ الجزائر

في تعاطي القريض، ونسي هؤلاء أن الشعر ليس رصفاً للألفاظ وإخضاعها لتراعي الوزن وتحقق القافية الموحدة، وإنما الشعر ـ كما قال ابن سلام ـ هو الذي يترفع فيه صاحبه عن الوضع المتكلف، ويحقق من خلاله خدمة للعربية فضلاً عما يحتويه من الصيغ والمعاني المستطرفة.

واتخذ النقاد القدامى، من تأملاتهم الكثيرة في النص الشعري الجاهلي، نظرية عامة وضعوا من خلالها خصائص القول الشعري الفصيح، تتعلق أساساً بالشكل الفني للنص، والتعبير عن المعاني بأدوات التصوير والتخييل، فكان النص الجاهلي مسباراً تقاس عليه كل النصوص التي أتت بعده، وإن بعدت عن شكله واتخذت سبيلاً يبدو مغايراً لتغاير العصر، إلا أن النقد القديم بقي متشبثاً بتلك الخصائص التي سيضعها أبو علي المرزوقي في القرن الخامس الهجري في شكل قواعد سماها بـ "عمود الشعر" يقول ابن سلام الجمحي وهو ينقب عن خصائص القول الشعري كما تبدت عند امرئ القيس: "**فاحتجّ لامرئ القيس من يقدّمه قال: ما قال ما لم يقولوا ولكنّه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب، واتّبعه فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتّبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصيّ، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه وفصل بين النسيب وبين المعنى**"(2) هذه الأنماط التعبيرية ـ كما وُصفت لدى امرئ القيس ـ هي التي شكلت تراتباً في الرؤية النقدية لم يستطع النقاد في العصور التالية اختراقها أو تغييرها إلا عندما خرق النص الإبداعي سنن التآليف التي اعتادها الناس، وألفتها الأذن العربية طيلة عقود كثيرة من الزمن.

فالظواهر الشكلية في النص القديم، هي التي استرعت انتباه اللغويين من النقاد، ولم تصبح ظواهر مطردة إلا عندما وسّع هؤلاء اللغويون نظرتهم إلى جميع النصوص، كان دافعهم توثيق رواية أو تفنيد مذهب نحوي أو فكري أو ترسيخ فكرة أو رأي، ولكن عندما تعامل هؤلاء النقاد مع النصوص وتتلمذوا عليها عنّت لهم أشكال من الصور الشعرية والتي اتخذها البعض منهم مقياساً لترتيب الشعراء ـ خاصة ـ في سلّم الجودة مع تدعيم ذلك بالمعايير التي اعتمدت في الترتيب والمفاضلة، وهي معايير ذاتية انطباعية، أبدعها الناقد من تكرار التأمل وطول المعاينة للنصوص، فـ "الديباجة" ـ مثلاً ـ مصطلح أسسه ابن سلام على ملاحظاته المتدبرة للشكل الشعري المتمثل أساساً في المعجم اللفظي، وما يترتب عن ذلك من تجويد في الصيغ التعبيرية، وتشكيل للصور الفنية، وانسجام النص في مقاطعه واتساقه في توارد دلالاته مما يكسبه ديباجة فنية لطيفة، وإن عدّ النقاد الاهتمام بالديباجة تكلفاً إلا أن اتصافها بخصائص إبداعية جميلة، جعلها أدخل في باب الطبع منه في باب التكلف. يقول ابن سلام وهو يصف شعر النابغة الذبياني: "..**وقال من احتجّ للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا كأنّ شعره كلام ليس فيه تكلف**"(3). فالنابغة قدم نصوصاً خدمت العربية، ولذلك كانت هذه النصوص مما يحتجُّ به في تثبيت قاعدة نحوية أو تفسير رأي أو نص. فضلاً عما تحمله من قيم جمالية جمعها ابن سلام في الديباجة الحسنة، والكلام المرونق والبيت الجزل، فنصوص الأدب الجاهلي كما تعامل معها النقاد اللغويون القدامى جمعت بين البعد الوظيفي المتمثل في الاحتجاج بها والبعد الجمالي المتمثل في ما تتركه عند المتلقي من إحساس بجمال التعبير وحسن البيان ورونق الصياغة.

وقد استقر لدى النقاد القدامى، الذين وجدوا قبلهم تراثاً نقدياً ناشئاً، أنه من الضروري وضع قواعد نظرية لحسن القول الشعري كما وجدت في تلك الانطباعات التي شكلت معظم مادة ذلك التراث النقدي، فانكبَّ هؤلاء النقاد على تأليف الكتب والمدوّنات كما صنع ابن طباطبا وابن المعتز والمرزباني وغيرهم. يقول ابن طباطبا، وهو يحدد سنن القول الشعري لدى القدامى، ومسهما في الوقت

ذاته في تشكيل عمود الشعر العربي القديم، "..والسنن المستدلة منها ـ أي من كلام العرب ـ وتعريضها وتصريحها وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة"(4).

هذه السنن الموغلة في التصنيف والتدقيق هي التي ستكون حاجزاً منيعاً أمام المحدثين من الشعراء في العصور التالية، لأنها تمثل تراثاً تليداً لا يمكن أن تتجاوزه الأجيال، وإلا تضيع وظيفية الشعر في الاحتجاج وإمتاعه الجمالي لدى المتلقين، والملاحظ عند ابن طباطبا، هو الإضافات الجزئية الهامة التي أضافها على ما قدمه ابن سلام في هذا المجال، فاتحاً حقلاً جديداً في الدراسات اللغوية في زمنه يختص ببلاغة النص ونواحيه الجمالية، وهو ما تمثل في علم البلاغة الذي سيأخذ مساحة هامة في اهتمامات النقاد القدامى، خاصة عند الجاحظ وابن المعتز والمرزباني. وليؤكد مقولة أن البلاغة خرجت من رحم النقد لتعود إليه ضمن مباحثه في استثمار قيم النص الجمالية، وأبعاده التخييلية.

والقيم الجمالية، هي التي ستطبع النص المحدث في نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي، وسيبحث النقاد الذين واكبوا التحول الناشئ في بنية الشعر ـ بعد العصر الجاهلي ـ عن خصوصيات النص الجديد، والعلاقة التي تربطه بالنص القديم، وهل فعلاً أبدع الشعراء المحدثون مقاييسهم الخاصة في صناعة الشعر أم الأمر لا يعدو أن يكون نسخاً وإعادة لبنية قديمة في شكل جديد؟ يقول ابن طباطبا محاولاً إيجاد العلاقة بين النصين ـ القديم والمحدث ـ: "**وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبّسوها على من بعدهم، وتكثّروا بإبداعها فسلّمت لهم عند ادّعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها**"(5). فالنص القديم إذن كان هو المعول عليه في بعث النص المحدث، إلا أن ذلك لم يكن بالشكل الذي يجعل النص الجديد ظلاً للنص القديم، فالشاعر المحدث ـ وإن استفاد من النص القديم ـ إلا أنه أبدع في نصه، وأسس شعره على معطيات عصره ومعاني بيئته الجديدة، فجاء النص المحدث ذا سحر متميز، وشكل معجب.

وحتى لو سقطت بعض النصوص المحدثة في اجترار معان سابقة، إلا أن ما يشفع لأصحابها أنهم تأثروا بالفحول من الشعراء - خاصة أصحاب المعلقات - ولم يستطيعوا التخلص من سلطتها وهيمنتها على مملكة الشعر عصوراً طويلة، ولذلك لم يكونوا بمنأى عن الانتقاد المقذع، والصدّ الموجع من قبل جمهور النقاد القدامى، الذين وقعوا هم الآخرون تحت سطوة النص القديم، فاستخرجوا منه قوانين الشعر، ووضعوا من خلالها إطاراً منيعاً لا يجوز لأي كان من الشعراء تخطيه أو تناسيه، فلا معجم شعري إلا الذي كان في النص القديم، ولا سبك جديد إلا الذي لا يخرج عن شكل الصياغة القديمة، ولا إبداع في معنى غريب، يقول ابن طباطبا ملتمساً الأعذار للشعراء المحدثين في قصورهم عن بلوغ بعض ما بلغه الأقدمون: "**والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلقّ بالقبول، وكان كالمطّرح المملول**"(6). فالشعراء الذين قادوا حركة التجديد في بنية النص الشعري، عانوا كثيراً من صدود الناس عنهم في بداية الأمر، لأن النقاد هم الذين أضحوا يشكّلون ذائقة المتلقين للشعر، بعد أن كان المتلقي نفسه هو الذي يبدي إعجابه الخاص بالشعر، ومردّ ذلك - في اعتقادي - إلى صفاء الملكة اللغوية، وخلو السليقة العربية من شوائب اللحن القادمة من اختلاط العرب بغيرها من الشعوب.

وقد اجتهد غير قليل من النقاد القدامى في إحصاء محاسن الطبقة الثانية من الشعراء الذين وجدوا أمامهم تراثاً من الشعر الجيد، فلم يقدروا في بادئ الأمر على مجاراته والإتيان بمثله، إلا أنهم اجتهدوا في تمييز نصوصهم بتجويد اللفظ واختيار المعنى، وإفراد الموضوع الواحد بنص مستقل، بعدما كان تورَدُ مواضيعٌ كثيرة داخل النص الواحد: فهناك موضوع الوصف وموضوع الرحلة وموضوع الصيد وموضوع النسيب وغير ذلك من المواضيع. يعدد ابن طباطبا فضل الشعراء المحدثين فيقول: "**والشعراء في عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربونه من معانيهم، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها.**"(7) هذه هي خصائص الشعر الجديد التي بدأت ترسم معالم النص الجديد، وبدأ معها النقاد يؤسسون لمعايير جديدة تأخذ بكل المعطيات التي صحبت انبعاث ذوق جديد، وما كان لهذا النص الجديد أن يأخذ حيزاً له داخل منظومة المعرفة العامة في العصر، لولا وجود تجاوب بينه وبين أذواق المتلقين من جميع الأصناف.

إلا أن النقاد القدامى، كانت لهم ملاحظاتهم التقويمية لنصوص لم ترق إلى مرتبة القول الشعري البليغ، فسجلوا انطباعاتهم حولها، واتخذوا من عيوبها مطية لوضع قواعد الشعر، وحذّروا من الأخطاء التي يقع فيها بعض الشعراء المحدثين، من ذلك تحميل الألفاظ الكثيرة معاني قليلة مما يوقع الخطاب الشعري فيما سماه ابن طباطبا "سفاسف الكلام" أو يكون اللفظ "سخيفاً" غير شريف في دلالته، كما أن المعاني تكون "مستبردة" إذا كانت قد استهلكت كثيراً، ودارت في نصوص شعراء كثر، فأضحت الأذواق تمجّها، يقول ابن طباطبا معدداً عيوب القول الشعري: "...**واجتناب ما يشينه - أي الشعر - من سفساف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثّة...**"(8) والناقد القديم كانت تؤطّر ملاحظاته النظرة "الأخلاقية" للشعر، ولذلك نلحظ التوظيف البارز للمعجم الأخلاقي في توصيف الظاهر الشعرية والأدبية - بصفة عامة - ذلك أن منظومة المعرفة، في العصور الأولى لظهور الانطباعات النقدية، كانت منظومة واحدة غير مجزّأة، فالأدبي لا ينفصل عن الأخلاقي، والعلمي لا ينفصل عن الفقهي، فلا عجب إذ نقرأ عن فقه اللغة مقابل فقه الدين، وعن القياس النحوي مقابل القياس الأصولي، وهكذا... فالمنظومة النقدية القديمة، هي جزء من منظومة عامة كانت تشرف على تصريف المعرفة، ووضع قواعد العلم والأدب وسائر الفنون.

والتحديث في بنية الشعر، لم يكتسب أنصاراً كثراً من النقاد، بل إن منهم من أبدى إعجابه بهذا الشعر، إلا أنه كان يكتم إعجابه، ويترك أمر الترجيح في المفاضلة بين القديم والحديث إلى جمهور القراء، وقد نهج الآمدي في "الموازنة" بين أبي تمام الذي يمثل التحديث في الشعر والبحتري الذي يمثل التقليد، منهجاً وسطياً موضوعياً إلا أنه كان يميل إلى البحتري منه إلى أبي تمام، وما تفسير ذلك إلا تشبث الآمدي بعمود الشعر، وإعلائه من شأن النص القديم الذي تمثله - خاصة - القصيدة الجاهلية. يقول الآمدي منتصراً لمذهب المقلدين من الشعراء، ومخاطباً أنصار المحدثين: "...**فقد سقط الآن احتجاجكم باختراع أبي تمام لهذا المذهب وسبقه إليه وصار استكثاره منه وإفراطه فيه من أعظم ذنوبه، وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفراده بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ وصحة المعاني، حتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته**"(9) فالنص الشعري الحديث - كما يشير إلى ذلك الآمدي - وإن احترم قواعد النص القديم، إلا أنه تعرضت بنيته إلى

تغييرات جزئية أضحت تشكل نتوءاً بارزاً بالمقارنة مع بنية القصيدة الجاهلية مثلاً، ولذلك فالبحتري ـ وإن لم يفارق عمود الشعر، إلا أنه برزت عنده العناية بالبديع، وبالألفاظ، وبالأسلوب عموماً، والمتفحّص، لشعره ولشعر المقلدين من الشعراء الذين عايشوا فترة التحول لبنية النص ولمضامينه، يدرك البوادر والعلامات المشكلة لمعالم النص المحدَث، فالمعجم المفرداتي والصيغ التعبيرية، بل والقيم الأسلوبية، الحاملة لمضامين فوق لغوية كالسخرية والتهكم والاستهزاء وما إلى ذلك، تعدّ سمات بارزة في النص المقلد الذي يمثله شعراء من العصر الأموي والعصر العباسي، فالمفارقات التي أضحت تحملها الحياة الجديدة، والتناقضات المعيشية التي طفت على سطح المجتمع، أدت كلها إلى بروز تلك القيم الأسلوبية. بينما لا نكاد نعثر في النص القديم على ما يمكن نعته بالقيم التعبيرية، لأن الحياة الطبيعية البسيطة لم تفرز تناقضات ولا مفارقات عجيبة، وهذا ـ مثلاً ـ ما يفسر خلو النصوص الشعرية القديمة في العصر الجاهلي من طابع السخرية. وشكلت خصائص النص القديم، في اللغة والصورة والتعبير والأسلوب، والابتعاد عن الزخرف والتخييل المشين، عدة النقاد في عصر التنظير. يقول القاضي الجرجاني (ت 329): "... **وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض**"(10). فعمود الشعر، هو المعيار لكل قول، والموجّه لمن أراد نهج طريق قرض الشعر الجيد، في نظر القاضي الجرجاني.

ولم يسلم الشعراء المحدثون ـ كما ألمحنا ـ من ملاحقة النقاد الذين كانوا يميلون إلى عمود الشعر، وينادون بضرورة أن يكون الشعر على منوال الفحول، وعد خروج الشاعر عن نهج الأقدمين خروجاً عن جوهر الشعر، وجمعاً لعيوب لا حصر لها من الغثاثة والوخامة والعوص والتكلف والخلل والسخف وما إلى ذلك. وقد عدّد القاضي الجرجاني جملة من المعايب لاحظها في شعر المتنبي الذي دارت حول نصوصه حوارات كثيرة وجدل طويل يقول الجرجاني: "...**قلت وقد جمع ـ أي المتنبي ـ في هذه الأبيات وفي غيرها مما احتذى به حذوها بين البرد والغثاثة وبين الثقل والوخامة، فأبعد الاستعارة وعوّص اللفظ وعقّد الكلام، وأساء الترتيب، وبالغ في التكلف، وزاد في التعمق حتى خرج في السّخف في بعض، وإلى الإخالة في بعض**"(11) وهذه المعايب ـ في حقيقتها ـ تعبر عن خروج المتنبي عن سنن القول كما وضعها النقاد المؤسّسون لعمود الشعر، وسيأتي نخبة من النقاد اللغويين الذين سيرفعون هذه المعايب لتحول إلى محاسن وفضائل وذلك حين يلتمسون لها تخريجاً دلالياً آخر عن طريق التأويل بكل أصنافه خاصة التأويل النحوي والتأويل الدلالي، من هؤلاء النقاد ابن جني شارح ديوان المتنبي، والخبير بخبايا شعره.

الهوامش:

(1) طبقات فحول الشعراء ص 84 تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني ـ ط2 ـ القاهرة 1974.

(2) المصدر السابق ص 142.

(3) المصدر السابق ص 145.

(4) المصدر السابق ص 12.

(5) عيار الشعر ص 6.

(6) المصدر نفسه ص 13.

(7) المصدر نفسه ص 13.

(8) المصدر السابق ص 6.

(9) الموازنة: ص 126 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ـ القاهرة 1985.

(10) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص 165 تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي منشورات المكتبة العصرية ط2 بيروت 1998.

(11) المصدر السابق ص 92.

أحمد شوقي والمعارك الأدبيّة في العشرينيات

(1868 – 1932)

□ أ. د. ممدوح أبو الوي

أ – حياته : يقول الدكتور شوقي ضيف في كتابه "شوقي – شاعر العصر": "شوقي ألمع شاعر في تاريخ أدبنا العربيّ الحديث لتعدد نواحيه الفنية، وتشعب آثاره الأدبيّة، فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية ... " (1)

ولد أحمد شوقي عام 1868، وهو مصري الموطن، أمّا الأجداد فليسوا مصريين، فقد جاء جده لأبيه إلى مصر في عصر محمد علي، وهو كرديّ ولكنه ليس كردياً خالصاً، فجرت في عروقه الدماء الشركسية والتركيّة، والعربيّة، وانضم إلى حاشية محمد علي، إذ كان يحمل توصيةً من أحمد باشا الجزار والي عكا، وأصبح فيما بعد أميناً للجمارك المصرية، وجمع ثروةً كبيرةً، عاش في ظلها علي والد أحمد شوقي، ونقل قسماً منها للشاعر نفسه.

أما جده من جهة أمه فهو تركيّ تزوج فتاة يونانيّة، أسرها إبراهيم باشا في إحدى المعارك، وبالتالي نستطيع أن نقول إن أحمد شوقي من الناحية العرقيّة هو تركيّ وكرديّ ويونانيّ وعربيّ. يقول عن نفسه : "أنا إذاً عربيّ، تركيّ، يونانيّ، شركسيّ" (2)

وعاش جداه لأبيه وأمه في كنف أسرة محمد علي وأحفاده، ودرس المرحلة الثانوية، وانتسب إلى مدرسة أو معهد الحقوق عام 1885، ودرس الحقوق، وتخرج في مدرسة الحقوق، قسم الترجمة عام 1887. إذ كان يتقن اللغة الفرنسيّة بالإضافة إلى اللغة التركية. وعمل بعد تخرجه في قصر الخديوي توفيق مدةً قصيرة، إذ أوفده الخديوي توفيق على نفقته الخاصة لمتابعة دراسة الحقوق في فرنسا مدة أربع سنوات، ما بين عامي 1888 - 1892 وزار في أثناء دراسته في باريس كلاً من

بريطانيا والجزائر وأمضى في الجزائر مدة أربعين يوماً، وقرأ هناك في باريس مؤلفات كبار الأدباء الفرنسيين مثل فيكتور هيجو (1802 -1885)، لامارتين، بلزاك (1799 -1850)، وغيرهم.

عاد أحمد شوقي إلى القاهرة عام 1892، وكان الخديوي توفيق قد توفي وخلفه الخديوي عباس الثاني، وعمل شوقي في القصر بقلم الترجمة، وزار في أثناء عمله عام 1896 مدينة جنيف بسويسرا، حيث شارك في أعمال مؤتمر المستشرقين. أمضى معظم سنوات حياته يتغنى بأعمال الخديوي عباس الثاني، فكان شوقي بعيداً عن الشعر، ولا يفكر إلا في إرضاء الخديوي عباس الثاني، إلا أنه كان يحاول إرضاء الجمهور العربي في مصر، ولكنه كان يخاف غضب الخديوي، فهو "شاعر القصر ولا يهتم بالجمهور، ولا بالشعب، إلا حين يجد القصر راضياً عن ذلك ..." (3)

كان شوقي ظلاً للخديوي، يمجده ويمدحه، وينظم قصائد مديح له في المناسبات. ويكتب إيليا الحاوي عن علاقة أحمد شوقي بالقصر: "... هؤلاء لم يكونوا من أصحاب الموقف، بل من الذين يتبنون مواقف سواهم ... أولئك خدموا بالأعمال، وهو إنما يخدمها مثل خدمتهم بالأقوال. إنه عامل لها ومنفذ لإرادتها، والشعر لا ينمو إلا في الردة والنقض، إذ ليس من مهمة الشاعر التغني بواقع الوجود، الرضا هو الاستسلام، ومن استسلم ماتت بنفسه الانفعالات الخالقة، التي هي أصل الإبداع الشعريّ، كان شوقي مطيعاً، والشاعر يكون عاصياً ..." (4)

ولقد لاحظ الدكتور محمد حسين هيكل أن لشوقي شخصيتين مختلفتين، وذلك في تقديمه للشوقيات، فكان شوقي يحاول إرضاء القصر وحاشية الملك من جهة، وبالوقت ذاته كان يحاول كسب محبة الشعب.

توفي والده عام 1895، ورثاه بعد مرور عامين على وفاته أي عام 1897، ويقول في رثاء والده:

أنا من مات، ومن مات أنا

لقي الموتَ كلانا مرتين

ما أبي إلا أخٌ فارقتهُ

وُدُّه الصِّدقُ، وودُّ الناسِ مَين

وتمشَّينا يَدي في يدهِ

من رآنا قال عنا: أخوَين

يا أبي والموتُ كأسٌ مرّةٌ

لا تذوقُ النفسُ منها مرتين (5)

ولقد شاءت الأقدار أن يقول ابنه علي شوقي عن أبيه الكلام نفسه بعد وفاته عام 1932، الذي قال إن والده كان والداً وصديقاً في الوقت ذاته.

نشبت الحرب العالمية الأولى عام 1914 وكان الخديوي عباس الثاني غائباً عن مصر، كان في تركيا، فمنعته السلطات الإنكليزية من العودة إلى مصر، وعينت مكانه حسين كامل، وأخذ الإنكليز يبعدون موظفي القصر عن مصر، وقرروا نفي أحمد شوقي من مصر فاختار إسبانيا مقاماً له، فسافر مع أسرته من بورسعيد إلى إسبانيا، وكان شوقي حزيناً لفراقه مصر وبيته في القاهرة حيث كان يعيش مع زوجته وهي إنسانة غنية، وحزن على فراق الخديوي عباس الثاني، وأمضى في إسبانيا مدة الحرب العالمية الأولى بكاملها، التي استمرت ما بين عامي 1914 -1918، وعاد إلى القاهرة يوم 19 شباط عام 1920، أي بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى بعامين.

وألقى عام 1920 أولى قصائده بعد عودته من المنفى وهي بعنوان "بعد المنفى" والتي نشرها فيما بعد في مجلة الهلال عدد نيسان في العام المذكور، ويقول فيها:

وليس بعامرٍ بنيانُ قومٍ

إذا أخلاقُهم كانَ خرابا

ويا وطني لقيتُكَ بعدَ يأسٍ
كأنّي لقيتُ بك الشبابا (6)

٢ـ شوقي والعقاد :

وما أن عاد أحمد شوقي إلى أرض الوطن حتى اصطدم بنقد عباس محمود العقاد (1889ـ1964) اللاذع له. كان أحمد شوقي لصيقاً بالطبقة الحاكمة، وبالوزراء والقصر والمسؤولين، وانتقده العقاد في كتابه الشهير "الديوان"، الذي أصدره بالتعاون مع المازني عام 1921، في شهر نيسان. وكانت المعركة بين القديم والجديد، وبين التقليد والابتكار، كما يرى عامر العقاد (7).

رأى العقاد الذي كان يعمل محرراً بجريدة "الأهرام" أن شوقي يقلد الشعراء العرب في العصر العباسي مثل البحتري (821ـ896م.)والمعري (973 -1057م) ، وكذلك يرى أنّ قصائد شوقي تفتقر إلى الوحدة العضوية فهي مفككة. ويقول العقاد في مقال نشره في كتاب "الديوان" بعنوان "شوقي في الميزان" : "كنا نسمع الضجة التي يقيمها شوقي حول اسمه في كلّ حين، فنمر بها سكوتاً، كما نمر بغيرها من الضجات في البلد ... فإنّ هذا الرجل يحسب أن لا فرق بين الإعلان عن سلعة في السوق والارتقاء إلى أعلى مقاوم السمعة الأدبيّة والحياة الفكريّة، وكأنّه يعتقد أنّ الرفعة كل الرفعة والسمعة حق السمعة أن يشتري ألسنة السفهاء ..." (8).

ويرى العقاد أنّ شوقي حاول أن يقلد المعري فلم يستطع لأنّ المعري كان صاحب نظرة عميقة في الحياة، ويذكر العقاد الأبيات التالية المعروفة للمعري (973 -1057)

غير مجدٍ في ملتي واعتقادي
نوحُ باكٍ ولا ترنمُ شادِ
وشبيهٌ صوتُ النعي إذا قيـ
ـسَ بصوتِ البشيرِ في كلّ نادِ
تعبٌ كلُّها الحياةُ فما أعجـ
ـبُ إلا من راغبٍ في ازديادِ
إنّ حزناً في ساعة الموت أضعا
فُ سرورٍ في ساعة الميلادِ
ربّ لحدٍ قد صارَ لحداً مراراً
ضاحكٍ من تزاحم الأضدادِ
خففْ الوطءَ ما أظنُ أديمَ الأ
رضِ إلا من هذهِ الأجسادِ

ويقول العقاد مقارناً قصيدة المعري برثاء أحمد شوقي لمحمد فريد : "الفيناك تخطئ في كلّ بيت تسرقه من المعري، أو تأتي بالبهرج من حيث أتى هو بالذهب" (9) وكان أحمد شوقي قد رثى محمد فريد وهو الرئيس الثاني للحزب الوطني، وبذل الأموال التي ورثها عن أهله في سبيل استقلال مصر، توفي عام 1920 وقد رثاه أحمد شوقي بقصيدة رأى العقاد أنها تقليد لقصيدة المعري (973 -1057) يقول أحمد شوقي في مطلع رثائه لمحمد فريد :

كلُّ حيٍّ على المنيّة غادي
تتوالى الركابُ والموتَ حادي
ذهب الأوّلون قرناً فقرناً
لم يدُمْ حاضرٌ ، ولم يبقَ بادي
هل ترى منهُمُ وتسمعُ عنهم
غيرَ باقي مآثرٍ وأيادي ؟ (10)

وتوفي عام 1920 الطبيب الشهير عثمان باشا غالب، في العام ذاته الذي توفي فيه محمد فريد ويرثيه أحمد شوقي، وينتقد العقاد رثاء أحمد شوقي ويقول العقاد : "من فساد الذوق أن يقصد المرء المدح فيقذع في الهجاء، أو ينوي الذم فيأتي بما ليس يفهم منه غير الثناء" (11) ، أيّ أنّ شوقي أضحك الناس

حين أراد أن يبكيهم، ويتابع العقاد رأيه في شوقي في مقال "استقبال أعضاء الوفد" فيقول : "وشوقي كما قلنا في أول المقال مقلد المقلدين " (12).

وينتقد عباس محمود العقّاد "النشيد الوطنيّ" الذي نظمه أحمد شوقي، وبعد هذه الانتقادات اللاذعة، لا بدَّ من طرح سؤال عن مدى موضوعية العقاد، هل كان العقاد في نقده لشوقي موضوعياً أم ذاتياً ؟ أعتقد أنّ الروح الذاتية هي الأقوى، وإن كان أحياناً مصيباً فلقد وضع يده على موضوع الوجع، وحاول أن يشير إلى الدواء، ولكنه بالغ في ذكر السلبيات ونسي أنّه أمام شاعر عبقري، ولو أنّه كان تقليدياً وتربى في حدائق قصور الملك.

ويشهد على رأينا أنّ العقاد نفسه عاد وكتب عن أحمد شوقي كتابة معتدلة، وشارك في مهرجان أحمد شوقي الذي أقيم بعد مرور تسعين عاماً على ميلاد الشاعر الكبير أي عام 1958، وبعد مرور ستة وعشرين عاماً على وفاته، قال العقاد آنذاك : " وجملة ما يقال عن مكان شوقي في مدرسته – مدرسة الانتقال من الجمود والمحاكاة الآلية إلى التصرف والابتكار ... كان في موجز القول علماً لمدرسة الشعر في مطلع النهضة الأدبية التي بدأت في منتصف القرن التاسع عشر " (13).

٣ – شوقي وميخائيل نعيمه :

ما إن تخلص أحمد شوقي من انتقادات عباس محمود العقاد حتى ابتلي بانتقادات ميخائيل نعيمه، الذي نشر نقده لشوقي في كتاب "الغربال" الذي صدر في القاهرة عام 1923 بتقديم العقاد نفسه، وضمّن نعيمة كتابه المذكور مقالاً بعنوان "الدرة الشوقية" والمقال نقد لاذع لقصيدة أحمد شوقي "بعد المنفى" والتي أشرنا إليها سابقاً، وكان شوقي قد نشرها في مجلة "الهلال" عدد نيسان عام 1920، وسمتها المجلة بالدرة الشوقية، يتهم نعيمة عواطف شوقي بالسطحية، ويجد في القصيدة الكثير من الحشو، ويعود ميخائيل نعيمه وينشر في كتاب "الغربال" مقالاً ثانياً عن شوقي، ولكن في هذه المرة عن كتاب "الديوان" للعقاد والمازني، وكتاب "الديوان" كما أسلفنا نقد لاذع لأحمد شوقي. يقول نعيمه : "إنّ من يرى شوقي في ميزان العقاد يشفق على شوقي " (14).

٤ – الدكتور شوقي ضيف عن أحمد شوقي :

قدّم د. شوقي ضيف في كتابه "شوقي شاعر العصر" صورة عن المعركة التي قادها العقاد ضد شوقي وكان واضحاً أنّ د.شوقي ضيف يعترف بعبقرية شوقي ويرى أنّ العقاد قد ظلمه، وكان العقاد قد اتهم شوقي باهتمامه باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى، أمّا رأي د.شوقي ضيف فيتلخص أنّ العقاد : "يشرّح أشعار شوقي ويجرّحُها ويحاول بكلّ ما يستطيع أن يثبت أنّها طبل أجوف، بل عظام نخرة، فلا شعر فيها ولا عاطفة، وإنّما فيها التفكك والولوع بالأعراض دون الجوهر ، وما يمكن أن يُسمّى شعوذة ... وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوقي، وهي ثورة تتحول عند العقاد إلى ما يشبه النضال والخصومة" (15) .

ومع كل هذه الانتقادات التي تعرض لها، لقد بلغ ذروة المجد والشهرة وأخذ المطرب والملحن محمد عبد الوهاب يلحن قصائد شوقي منذ عام 1924، ومن القصائد الجميلة التي لحنها محمد عبد الوهاب وسجلها بصوته، وغنتها فيما بعد المطربة فيروز قصيدة بعنوان "زحلة" وهي جارة نهر البردوني :

ياجارةَ الوادي، طَربتُ وعادني

ما يشبهُ الأحلامَ من ذكراكِ

مثّلتُ في الذكرى هواكِ وفي الكرى

والذكرياتُ صدى السنينَ الحاكي

ولقد مررتُ على الرياضِ بربوةٍ

غنّاءَ كنتُ حيالها ألقاكِ

لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى

حتى ترفّقَ ساعدي فطواكِ

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت

عيني في لغة الهوى عيناك

إن تكرمي يا زحل شعري إنني

أنكرت كل قصيدة إلاك

أنت الخيال: بديعه، وغريبه

الله صاغك، والزمان رواك (16)

وأصبح أحمد شوقي عضواً في مجلس الشيوخ عام 1924.

أخذ كبار الشعراء يترددون إلى بيته وزاره شاعر الهند الكبير طاغور 1926، وكان شوقي يزور ابنيه علي وحسين في فرنسا حيث كانا يدرسان، ويزور سوريا ولبنان، وسمي أمير الشعراء عام 1927، إذ صدرت في هذا العام الطبعة الثانية لديوانه الشوقيات، وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام 1898، وبمناسبة صدور الطبعة الثانية من الشوقيات أقيمت له مجموعة من حفلات التكريم، وممن ساهموا في هذه الحفلات محمد كرد علي عن المجمع العلمي بدمشق، واشترك الشعراء الحاضرون في وضع تاج الشعر العربي على هامته، وأعلن حافظ إبراهيم 1872 -1932 باسمه وباسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقي وقال مخاطباً شوقي: ويطالبه بالتجديد والتغيير لأنّ العالم كلّه قد تغير، ولا يجوز للعرب أن يراوحوا مكانه.

أميرَ القوافي قد أتيت مبايعاً

وهذي وفودُ الشرق قد بايعت معي

وأهداه الاتحاد النسائي المصريّ بهذه المناسبة كأساً من الذهب الخالص، وقال في هذه المناسبة أحمد شوقي:

كلما أنّ بالعراقِ جريحٌ

لمسَ الشّرقُ جنبَهُ في عمانه

ولكن العقاد والمازني عادا وانتقدا أحمد شوقي بمناسبة تكريمه، ورأى العقاد أنّ شوقي نفسه يقوم بمثل هذه الدعاية لنفسه ويستخدم ماله لذلك، ويرى العقاد أنّ الذين يشرفون على هذا التكريم كلهم أصدقاء شوقي، ولقد أصدرت مجلة "السياسة" الأسبوعية التي كان يرأسها د. محمد حسين هيكل عدداً خاصاً بمناسبة تكريم أحمد شوقي عام 1927، وكان العدد كلّه مدحاً لشوقي ماعدا مقالتي العقّاد والمازني. فلقد انتقدا شوقي نقداً لاذعاً.

ردت مجلة "عكاظ" على العقاد والمازني، وكتبت مقالاً بعنوان "حساد شوقي" رأت فيه أنّ العقاد والمازني يطمعان بمال شوقي، ودارت معركة بين مجلتي "السياسة" التي كان يرأس تحريرها الدكتور محمد حسين هيكل وبين مجلة "عكاظ" حول شعر شوقي وشخصيته.

وعلى أيّة حال فلقد تغير رأي العقاد والمازني عن شوقي بعد وفاته عام 1932 وكان رأي الدكتور طه حسين عن شوقي رأياً معتدلاً.

5 – أحمد شوقي وجماعة "أبولو"

تأسست هذه الجماعة الأدبية برئاسة أحمد شوقي وكان خليل مطران وأحمد محرم نائبي الرئيس وأحمد زكي أبو شادي سكرتيراً، ومن بين أعضائها الدكتور إبراهيم ناجي، علي محمود طه، وعقدت اجتماعها الأول في بيت أحمد شوقي في 10 تشرين الأول عام 1932، وأشرفت على مجلة "أبولو" الأدبية التي كان أحمد زكي أبو شادي قد أصدر العدد الأول منها في شهر أيلول من عام 1932 والثاني في شهر تشرين الأول عام 1932 ولم يكن حافظ إبراهيم أحد أعضائها لأنّه توفي قبل تأسيسها بثلاثة أشهر، فلقد توفي حافظ إبراهيم في 21 تموز عام 1932، ولكن أحمد شوقي توفي بعد تأسيسها بثلاثة أيام أي يوم 13 تشرين الأول وانتخبت خليل مطران بتاريخ 22 تشرين الأول عام 1932 رئيساً لجماعة أبولو، وخصصت المجلة عددها الرابع وهو عدد كانون الأول عام 1932 لذكرى أحمد شوقي،

وخصص العدد الحادي عشر للمجلة لذكرى حافظ إبراهيم وهو عدد تموز لعام 1933، وأخذت هذه الجماعة الأدبيّة تسميتها نسبةً لإله الفنون عند اليونان أبولون، ولقد اعترض عباس محمود العقاد (1889ـ 1964) على هذه التسميّة واقترح اسم "عطارد"

٦ – **قصائد شوقي عن الشام :**

كان شوقي، كما يصفه د. شوقي ضيف، شاعراً غيرياً، أيّ يتحدث عن غيره أكثر مما يتحدث عن نفسه، نظم قصائد عن مصر والأقطار العربية الأخرى، وترك مجموعة من القصائد عن دمشق منها قصيدة بعنوان "دمشق" أنشدها في 10 آب 1925 بالمجمع العلميّ بدمشق :

قُم ناجِ جِلّقَ وانشُدْ رسمَ من بانوا
مشَت على الرّسم أحداثٌ وأزمانُ

لولا دمشقُ لما كانت طُلَيطلةٌ
ولا زهت ببني العباس بَغدانُ

آمنتُ باللهِ واستثنيت جنّتهُ
دمشق روحٌ وجَنّاتٌ وريحانُ

جرى وصفّق يلقانا بها بَرَدى
كما تلقّاك دون الخُلد رضْوانُ

دخلتُها وحواشيها زمرُدةٌ
والشمسُ فوق لُجيْن الماء عقْيانُ (17)

ويذكر دمشق في قصيدة ألقاها في كانون الثاني عام 1926 بعنوان "نكبة دمشق" وذلك بمناسبة الثورة السورية الكبرى ما بين عام 1925 - 1927 :

سلامٌ من صبَا بردى أرقُّ
ودمعٌ لا يُكفكفُ يا دمشقُ

وبي مما رمتْكِ به الليالي
جراحاتٌ لها في القلب عمقُ

سلي من راعَ غيدك بعد وَهنٍ
أبينَ فؤادِهِ والصخرِ فرقُ ؟

وللمستعمرينَ وإن ألانوا
قلوبٌ كالحجارةِ لا تَرِقُّ

دمُ الثوارِ تعرفهُ فرنسا
وتعلمُ أنّه نورٌ وحقُّ

وللحريةِ الحمراءِ بابٌ
بكلِّ يدٍ مضرَّجةٍ يُدقُّ

جزاكم ذو الجلالِ بني دمشقَ
وعزُّ الشرق أولُه دمشقُ (18)

٧ – **عن العلم والمعلم :**

يقول أحمد شوقي في قصيدته المعروفة عن المعلّم :

قمْ للمعلمِ وفّهِ التبجيلا
كاد المعلّمُ أن يكونَ رسولا

أعلمتَ أشرَفَ، أو أجلَّ من الذي
يبني، وينشئ أنفساً وعقولاً

وإذا أُصيبَ القومُ في أخلاقِهم
فأقمْ عليهم مأتماً وعويلاً

وإذا النساءُ نشأنَ في أميّةٍ
رضعَ الرجالُ جهالةً وخمولا

إنّ اليتيمَ هو الذي تلقى له
أمّاً تخلّتْ أو أباً مشغولا (19)

٨ – لقد رثى أحمد شوقي الشخصيات الأدبية والوطنية في الوطن العربي والعالم منها رثاؤه للمنفلوطي (1876 -1924) وحافظ إبراهيم (1772 -1832)، وتولستوي (1828 -1910)

وقاسم أمين، ومصطفى كامل، ومحمد عبده، وجرجي زيدان، ومحمد تيمور، والدكتور يعقوب صروف ، ويقول بمناسبة مرور مئة عام على ميلاد الروائي الفرنسي فيكتور هيجو (1802 -1885)

الحال باقية كما صورتها

من عهد آدمَ مابها تغيير

ويقول في رثائه لتولستوي :

تولستوي، تجري آيةُ العلم دمعَها

عليكَ، ويبكي بائسٌ وفقيرُ

وشعبٌ ضعيفُ الركنِ زال نضيرهُ

وما كلُّ يومٍ للضعيفِ نصيرُ

ويندب فلاّحون أنت منارُهم

وأنت سراجٌ غيّبوه منيرُ [20]

ويقارن شوقي في هذا الرثاء بين الروائي الروسيّ تولستوي والشاعر العربيّ المعري، ويجد أنّ شبهاً كبيراً بينهما.

ويرثي المجاهد العربي الليبي عمر المختار الذي شنقه الإيطاليون عام 1931 ويقول :

رَكزوا رُفاتك في الرّمالِ لواءَ

يَستنهضُ الوادي صباحَ مساءَ

يا ويحهم ! نصبوا منارةً من دمٍ

تُوحي إلى جيلِ الغدِ البَغْضاءَ [21]

ويقول في رثاء الشاعر حافظ إبراهيم (1872 -1932):

قد كنت أوثر أن تقولَ رثائي

يا مُنصفَ الموتى من الأحياء [22]

9 - حكايات للأطفال :

نظم الشاعر أحمد شوقي مجموعة من الحكايات هي للأطفال وإن كانت تصلح للكبار أيضاً منها قصيدة "الجدّة" يقول فيها :

لي جَدّةٌ ترأف بي ... أحنَ عليَّ من أبي

وكلُّ شيءٍ سرني ... تذهبُ فيه مذهبي

إنّ غضبَ الأهلُ عليَّ ... كلُّهم لم تغضبِ

مشى أبي يوماً إليَّ ... مشيةَ المؤدبِ

غضبانَ قد هدّدَ ... بالضربِ، وإنْ لم يضربِ

فلم أجد لي منهُ غيرَ ... جَدّتي من مَهربِ

وهي تقولُ لأبي ... بلهجةِ المؤنّبِ :

ألم تكنْ تصنعُ ما ... يصنعُ إذ أنت صبي ؟ [23]

وهناك مجموعة كبيرة من الحكايات نظمها شوقي على ألسنة الحيوانات وهي تشبه إلى حدٍ ما حكايات "كليلة ودمنة" التي ترجمها عبد الله بن المقفع في زمن الخليفة أبي جعفر المنصور حوالي 750م من اللغة الفارسية وكانت قد ترجمت عن اللغة الهنديّة القديمة، وحكايات الكاتب الفرنسي لافونتين.

ولقد نظم شوقي قصائد عن العمال العرب والنساء العربيات وعن كلّ الموضوعات التي كانت تثير الجدل فقال عن العمال :

أيها العمالُ أفنوا الـ ... ـعمرَ كداً واكتسابا

واعمروا الأرضَ فلولا ... سعيُكم أمست يبابا [24]

ولم ينسَ أن ينظم شعراً جميلاً عن جمال المرأة الحبيبة وعن الأم وعن المواطنة المناضلة، وأشعاره في الغزل قليلة :

خدعوها بقولهم : حسناءُ

والغواني يغرُّهنّ الثناءُ

نظرةٌ فابتسامةٌ، فسلامٌ

فكلامٌ، فموعدٌ ، فلقاءُ [25]

١٠ – مسرحيات أحمد شوقي :

1 - "مصرع كليوباترا" أولى مسرحياته تجري الأحداث في القرن الأول قبل الميلاد
2 - "قمبيز" تجري الأحداث في القرن السادس قبل الميلاد، وتدور الأحداث في مصر التي احتلها القائد الفارسي قمبيز مستغلاً فساد الأوضاع فيها .
3 - "علي بك الكبير" تجري الأحداث في زمن المماليك، حوالي 1970
4 - "مجنون ليلى" تجري الأحداث في صدر الدولة الأموية في زمن الخليفة معاوية بن أبي سفيان مجنون ليلى هو قيس بن الملوح وهو من بني عامر، شبب بليلى ولذلك حيل بينه وبين الزواج بها فتزوجت غيره واشتعلت بقلبه نيران الهوى حتى أخذت عقله ، وليلى هي بنت المهدي .
5 - "عنترة"
6 - ملهاة "لست هدى"

حاول شوقي أن يؤسس المسرح الشعري واعتمد على التاريخ العربي القديم والمتوسط فتجري أحداث "قمبيز" في القرن السادس قبل الميلاد و "مصرع كليوباترا" في القرن الأول قبل الميلاد و "مجنون ليلى" في العصر الأمويّ و "علي بك الكبير" في العصر المملوكيّ، كما أسلفنا، واستفاد من المسرحية الكلاسيّة الفرنسيّة في القرن السابع عشر، مثل مسرحيات كورني وراسين، وحاول أن يجعل كليوباترا (69 -30ق.م) بطلة مصرية، وحاول بها أن يعارض مسرحية شكسبير (1564 -1616) في مأساته "أنطونيو وكليوباترا" (1607) فحاول شوقي أن يجعل كليوباترا بطلة مصرية، فلقد كانت تقيم علاقة مع يوليوس قيصر (100 -44ق.م) وأقامت بعد ذلك علاقة مع أنطونيو، وظن قيصر روما، أوكتافيوس أنها تحيك مؤامرة ضده مع أنطونيو ولذلك شن عليها حملة عام 30 ق.م وانتهت بنصره، وانتحر أنطونيو أما كليوباترا فطلبت من حاشيتها إحضار أفعى النيل، ولسعتها الأفعى وقتلتها.

الهوامش

1) شوقي ضيف، شوقي – شاعر العصر، القاهرة، الطبعة الحادية عشر 1986، ص 5.
2) مجلة "أبولو" عام 1932، عدد كانون الأول ص 307، عدد خاص عن أحمد شوقي.
3) د. شوقي ضيف، شاعر العصر، ص 23.
4) إيليا الحاوي، أحمد شوقي، بيروت، دار الكتاب اللبنانيّ، الطبعة الثالثة، 1983، ص 15.
5) الشوقيات، المجلد الثالث، ص 154.
6) الشوقيات، المجلد الأول، بيروت، الكتاب العربيّ، ص 67.
7) عامر العقاد، لمحات من حياة العقاد، القاهرة، دار الشعب، ص 276.
8) العقاد، المازني، الديوان، كتاب في النقد والأدب، القاهرة، 1921، ص 3.
9) المصدر السابق، ص 19.
10) الشوقيات، المجلد الأول، مصدر سابق، ص 55.
11) العقاد، المازني، الديوان، ص 22.
12) المصدر السابق، ص 37.
13) مهرجان أحمد شوقي، القاهرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ص 7.
14) ميخائيل نعيمه، الغربال، المؤلفات الكاملة، المجلد الثالث، بيروت، دار العلم للملايين 1979، ص 502.
15) د. شوقي ضيف، شوقي – شاعر العصر، ص 105.
16) الشوقيات، المجلد الثاني، ص 179.
17) المصدر السابق، ص 100.
18) المصدر السابق، ص 74.
19) الشوقيات، المجلد الثاني ص 180، قصيدة عن المعلم.
20) الشوقيات، المجلد الثالث، رثاء تولستوي، ص 80.
21) الشوقيات، المجلد الثالث، رثاء عمر المختار، ص 17.
22) الشوقيات، المجلد الثالث، رثاء حافظ إبراهيم، ص22.
23) الشوقيات، المجلد الرابع، الجدّة، ص 189.
24) الشوقيات، المجلد الأول، أنها العمال، ص 90.
25) الكمال أبو مصلح، أحمد شوقي، بيروت، 1987 المكتبة الحديثة.
27) فوزي عطوي، أحمد شوقي، بيروت دار صعب، طبعة 3، 1973.

□□

بـــاب الكـــلام

❑ محمد الفهد *

وقفَ الكلامُ عن الكلام...
وفاضتْ موجةُ الذكرى على حجرِ المكانْ
وقف الكلام عن الكلام مسافةً
حين ارتقتْ بعضُ الأصابع كي تلمَّ كلامَها
وتقولَ للغيمِ المسافرِ في القصائدِ
ها هنا يتوسَّدُ الشعرُ العظيمُ على الخلودِ
ويرتدي سرَّ الزمانْ
ويقول للشعراء، للنبع الذي حملَ الشذا من عطره يوماً:
أديروا بعضَ هذا الكأس، كأسِ الكشفِ في شهواته الأولى
أديروا لونَ أكمام الزهور وبعضَ روح الإثم
ما تركتْ قصائد في عيون الخمر من جمرٍ
على ظلِّ الدنانْ
وهنا على الباب الصغيرِ عيونُ شعرٍ
تهتدي بيديك نحو الغيمِ داليةً وأصواتاً لنا
لتفرَّ من شبّاكها نحو السؤالْ
فهمو لغاتٌ تسألُ الأيامَ عن عطرٍ
يفيضُ من الأنوثة
كي يمرَّ الدمع من جسمٍ إلى جسمٍ
وتهربَ بعض أحلام الصغار إلى المراعي
توقظُ الأسماءَ من أقفاصها
وتدورُ أرصفةُ الحنانْ
لتظلَّ محبرةٌ تروحُ إلى الحروف
فينتشي فيها الكلام على البيانْ

هذي جهات الأرض قدّامي وأبراجُ الحمام
وعابرٌ يرتدُّ في خوفٍ ليقرأ ما تكتَّبَ
فوقَ أرواح الرخامْ
من قال إنَّ الشعرَ يفقدُ ظلَّه إنْ ماتَ صاحبُه
على دربِ الكشوفِ، وإن تمشَّ حلمُه فوق التجاعيدِ
التي رسمتْ ظلالَ الأرض في داراتها فوق الدخانْ
منْ قال إنَّ الموتَ يقتلُ لحظةً، مدَّتْ ضلوعَ الوجدِ
نحوَ الشعرِ في ملكوته
منْ قالَ إنَّ الليل قد أخذَ الدفاترَ كلَّها
ورمى إلى الصبح الدقائقَ
تأخذُ المعنى وترمي سرَّها فوقَ السريرِ
تعيدُ للأشياء معناها وشهوة جمرها
لغةَ القصيدة والجمالْ
هل كانَ للأحجار سرٌّ قبلَ موتك هاهنا؟
هلْ كانتِ الجدرانُ تعني سرَّها قبل الكتابةِ فوقها؟
أم أنَّها لغةٌ تمدُّ جناحَها
ترمي دموعَ كلامها نحو الفضاء
ليعبثَ الدوريُّ في كل اتجاهٍ
ثمَّ تنظرُ للنساء ليكنَّ أشرعةَ القصيدةِ والدلالْ.
موتٌ يزنِّر كلَّ أشلاء المكانْ
لكنَّ موتك يبعثُ الآن القصائدَ في دمي
ويقولُ للقمر المسافر فوقنا:

---

* قبر نزار قباني في مقبرة الباب الصغير والتي فيها كثير من قبور أهل البيت.

هيّا بنا يا شاعرَ الأجساد والأحلام
نكملْ سهرةَ الطرقات قربَ إناثنا
فنكونُ عشبَ خلودها
ويكنْ أسماءَ العبور إلى الجلالْ
هيّا لنفتح صبحَنا برسائل العشّاقِ
ما قالته كفٌّ تحضنُ الصدر المدوَّرَ بالزهور
تزيّنُ الآجرَّ، مملكةَ البلادِ، وحبرَ هذا الوجد
في لوحِ الخيالِ
ودع الفقيدَ يمرُّ من سمت الموات إلى الحديقةِ
كي يناجي عطرَها، ألقَ القميصِ
قميصِ أنثاي الجميلة يا نزارُ
واتركْ حروفَ الاسم فوق القبر
قد يأتي إلينا بعضُهم، ويرممُ الأصواتَ، ما كتبتْ
نوافذُ عشقهم من بعض أحلامِ القصائد والكلام.
هيّا إذنْ جاء الربيعُ إلى القصائد بغتةً
فدعِ الحضورَ يقولُ الشعرَ في محرابه ما يشتهي
ولنا عيونُ العشقِ، موّالُ الصبايا، دربنا نحو التشهّي
خاتمُ الأكوان والسرُّ المسافر والقبلْ
هلْ كنتَ منذوراً لأعياد الربيع وظلّها
أم أنّه فصلُ القصيدة، يحتمي فيك المساءَ
لتوقظَ الغافي، وترمي للدروب روائحَ الغابات
منْ عطرٍ شفيفٍ يأخذ الأنثى لبابِ الشهوة الأولى
تفيق الآنَ يزقو عند سرَّتها الحمامُ
بابُ الصغير يزنّر المأثورَ منْ أقوالهم
ويفيضُ نحوَ الشرقِ في جملٍ وأسماءِ
وما تركَ الدعاء على المنابر والسماءْ
فهنا قبورٌ من أهالي البيت قربك نسمةٌ
أو لستَ من آل البيوت على البيانِ
وروحه عند الهُيامْ؟

هذي الشرارةُ من غيومِ الشعر ترسلُ
برقها صبحاً على باب القصيدةِ
تغسلُ النهدين في ضوءِ الهلالِ
وظلّه فوق الرخامْ
والشعر حين يصعِّد الرؤيا ويمسك ضوءَه
تأتي الإناث إلى القصيدةِ
تقرأ الأشعارَ والحلمَ المسافرَ
ثمّ تهمي للغيوم بأنَّ فيها دورةَ الأنفاس
والماء المصفّى، نوافذَ الحبق الجميلةِ والسلامْ
بابُ الصغير وشاعرٌ يرمي التحيّة للطريق
يغيِّر الكلمات من قاموسها،
فتصير خبزاً طيّباً،
شهواتُه الأولى على باب الحكايةِ
كلّما دارتْ به كأسٌ، يصير إلى الحبيبِ
وقد تجلّى بالجمال، برغبة الأحلام
أن صيري إلى أفقِ الجلال، وسفرة الورق المعبّق بالحبيبْ
أن صيري إلى حبرٍ يمازج ضوءَ هذا الصوت
صوتِ أنثاي الجميلة فوقَ ظلِّ الأمكنهْ
ما زلتُ أُصغي في دروب القبَّة الحمراء
قصرِ الحبِّ والشوق المدمّى
كيفَ حاورتَ الصبيةَ، والنوافذُ ترسمُ الآهاتِ
في غرناطة الأحلام
كيفَ ناديتَ الحجارةَ وارتدى نبعُ الكلام
دروبَ ذاك الوجد في أصواته الأولى
ليعلو فوقنا سرُّ الدروبْ
وقفَ الكلامُ عن الكلام
فصرتُ دمعَ الوقتِ منهداً
على ظلِّ المكان، وصوتِه المحمول
في رفِّ الحمام إلى القلوبْ

□□

قصائد

❑ ناصر زين الدين*

تلف

تهمس بي: أن الموسيقى تروعك
وروائح العطور تجعلك تتقيأ
تهمس بي: أنك تجن من المفاجآت
أن غياب من حولك يخيفك
وانتظار من تحبهم
يثير فيك البكاء.
أن الظلام يخنق صوتك
وضوء الفجر يجعلك ترتجف،
فما الذي حدث لكَ
في معتقلك؟!

***

البهلوان

أيها البهلوان
لم تعد تثير دهشتي
ولا ترسم فرحي وحزني
ملامحك المشوهة
أعشت باصرتي.
أضواء قناديلك الخادعة
مزقت ظلي
وجسدك المترنح
بأثوابه الملونة
توه بوصلة جسدي.
لن تأسر روحي
أرنباً تحت قبعتك
ولن تعلقني لعبة خشبية
تحرك أعضاءها بخيوطك

وبصوتها تتحدث
لن تراني ببغاءً في فضائك المظلم
ثم تسحبني منديلاً شاحباً
من جيب معطفك
حريتي أجمل من تقلبات مزاجك
وغبطة حضورك
أثمن من دموع تسح على خديك
ومن طلاء زائف
يكرس انفعالاتك،
أيها البهلوان
لن تراني على مسرحك بعد الآن

* شاعر من سورية.

ولا بين جُلاّسك.
سأكون عندليباً
يغرّد على نوافذك القصية
يفضي بسره للعابرين
ويحملهم شوقه إليك

* * *

توازن

حين تجور علي الأحلام
أتمسك بها
لأكتشف ذاتي.
حين يقسو علي العقل
أتكئ على الفؤاد
ليصير بوصلتي.
حين يتوه الجسد
أتشبث بالأمكنة
لأستعيد طيف جسدي
حين أتحول إلى تمثال من القش
ألجأ إلى كل ما هو مؤنث
لتشرق روحي
حين أمسي غراباً على غصن
ألج طفولتي.

* * *

رتابة

قطرة الماء التي دلفت
طوال الليل
جعلتك تردد آية من الكتاب
حتى أفقدتك معناها.
كأس الشاي الذي سخّنتهُ مراراً
وسهوت عنه
جعلك تستعيد طفولتك كلها.
أما الريح العاتية
التي صارعت زجاج نافذتك
فقد رسمتَ أباك
واقفاً في وجهها
حتى تداعتْ.

* * *

طيور العزلة

عندما ترفُّ عليكَ
طيور العزلة
تتذكرُ أتفهَ الأشياء
التي فقدتها في طفولتك
أقلامك.. إبزيم حذائك
ساعتك المحطمة
تعاتبُ الأم
على نزهةٍ قامت بها دون أن تصطحبك

تعنّفُ أباك
لأنه غضبَ منك ذات يوم
فحسبكَ بغرفته
عندما ترفُّ عليك
طيور العزلة
تشتمُ أقرانكَ لسرقتهم كُرتكِ
وتحطمُ ألعابهم.

تتسلقُ الأشجار وتسقط ثمارها
دون رغبةٍ في قضم إحداها
عندما تبادهك العزلةُ
تجلسُ نادماً في زاويتك
لأجلِ طفلةٍ تركتها على المقعد
دون أن تمنحها يدك الخجولة
وتوصلها إلى المنزل.



صـــــــفية

نديم الخطيب *

يا صفية ..
مذ تعمدنا بسر الخلقِ ،
وانسلت رؤانا ،
من ثقوب الريحِ ،
تروي .. شوق أنهارٍ حيارى ،
أورقت أسفارهم دهراً ،
وغامت .. في قرار الأبدية
أينع الخوفُ ،
وغضَّ الجرح طرفاً .. عن نداءات خفيّة
عن نداءاتٍ بلون الحبِ ،
ترقى عتبة الأسرارِ ،
رغماً عن حواري الملك المحكوم بالملكِ ،
ويخشى ناسكٌ يوم المنية

* *

يا صفية ..
أنت وجهٌ من شعاعٍ ،
غافل الصمتَ ،
فنام الليل في رمس النهارْ
وارتمينا في ظلال الزمن المهدورِ ،
نسلو وطأة الوعي ،
وهاب الموج أطراف البحارْ

* *

أيُّ حلمٍ يتراءى ..؟
أيُّ حلمٍ يتراءى ...؟؟ يمسح الأحزانَ ،
عن قلب معنًّى ،
ويداوي عنت الريحِ ،
وزيف الانتصارْ ..؟؟
وجهك الآخرُ ،
مشنوقٌ بحد البدءِ ،
يطوي ألف دهرٍ ،
ويحابي ... ألف نجمٍ ،
قمراً كنتِ ،
وكان الخوف مذهولاً ،
وكان الصمت نذراً للنهارْ

* *

يا صفية ..
هامت الموجة في اليمِّ ،
وغطّى سارق الأكفان وجهي ،
فحبست الموت في روحي ،
ولملمت القفارْ
ربحنا لغوٌ ،
أفاءَ الفيءُ .. أم فرَّ النهارْ

* *

وتواصلنا بصحو الحلمِ ،
وارتاحت على خديك عيناي ،
وقلبي .. مغمضٌ كالليلِ ،
والسيف خمارْ ..

□□

الـــــــشّجرة

□ عماد جنيدي *

* هَكذا مِن شَجَرَة
بَدَأَ الخلْقُ العَظيم
وَأتى يستعمِرُ الأرضَ
وَمَن يُفسِدُ فيهَا
آدَمُ الخُطاءُ
ذيّاكَ اليتيم!

رُبّمَا من قاعِ رُوحٍ مُقفِرَه
وَأنَا مُنشغِلٌ دَوماً عَنِ الأرضِ
وَعَن أوهامِهَا
أستحِثُّ العَزفَ أن ينأى بروحي
وأروحُ القِمّةُ الصّهباءَ يومياً
وَأمضي في مَتاهَاتي وَرَفضي

* شجرَةُ البرقِ
وَمَا أجمَلُها
مَا أسرَعَ الوَمْضَ
وَخَلْقَ الغُصنِ فيهَا
آه ما أروَعَ صَوتَ الرّعدِ
هَزَّ الأرضِ
هَزَّ الأرعنِ الإنسانِ
هَزَّ النبكِ
ما أجملَ إيحاءَ الزلازلِ
تُهلِكُ الخازِنَ والمخزونَ
وَالنبك
لكي تنبُتَ أكمامُ السّنَابل

* هكذا مِن شجَرَه
بدأت حَوّاءُ أنساغَ الحياةُ
لتقيمَ الكَون
مِن تُفّاحَةِ الدّهشَةِ
وامتدّت تواريخٌ مِنَ الحُبِّ
مِنَ الأحزانِ وَالقَتل
وَتَاريخُ جمالاتِ الطفولَة
وارتعَاشاتِ ضياء
الفجرِ
في أيكِ الخميلَه
كانَ عِندي خَلْفَ تينٍ عَسَليٌّ
أرى ألفَ عُصفورٍ بهِ
ينقرُ يمتصُّ ثمارَ التّينِ
أجفَلْتُ بحُبٌ
أيّها العُصفورُ كُلْ واشبَع

* كُلُّ شيءٍ بدؤُهُ زلزالُهُ
كُلُّ شيءٍ بدؤُهُ مِن شَجَرَه

حبيبي
وَلتَدَعِ لي لو بَقايا ثمرَهْ

* جاءَتِ النَّخلَة
في زيٍّ حصَانٍ بدَويٍّ
ثمّ تعرَّت
وأرتني وَاحَةَ العُري
البدائيِّ
وَنامَت
وَأفاقَتْ
واستحالَتْ
قمراً في شجَرَهْ

* أمتطي درَّاجَةَ الأوهام
يوميّاً وأمضي
في طريقِ اللا اتِّجاهْ
وأنا ألا انتماءْ
وَأنَا ألا اتِّجَاهْ
إنّني عَبدُ غِواياتي
وَأوهامٍ ظنوني

* شجَرَةُ الصبَّارِ ما أجملَهَا
تُشبهُني
تُشبِهُ صَحراءً من الأشواكِ
في قلبي
تُريني جَنَّةَ الشوكِ
أنَا الأمضيتُ عُمراً
أمضغُ الشوكَ
وَأقتَاتُ
عَذاباتِ الحَيَاةْ

* هَكذا عَمريَ ما أجملَهُ
ضَاعَ بِقفلِ الشّجَرَة
رُحتُ لاحقتُ ابنَ عُرسٍ
يسرُقُ الجوزَ ويُخفيهِ بجوفِ
الأرضِ
لكي يطعَمَهُ فَصلُ الشتَاءْ

* كانَ عِندي جوزةٌ عِملاقَةٌ
نخرَ السُّوسُ بهَا الجذعَ
فأرداها
آهِ لو صَوَّرتُها شاحِبَةً
يابسَةً
حينمَا أبصَرتُ عَمِّي
يعمِلُ المنشَارَ فيها
رُحتُ ألويتُ
بكيتُ وانثنيتُ
مُنذُ ذاكَ اليومِ لَم أذهَب
إلى حَيرِ المسيك*
وسأمضي العُمرَ
محزوناً عَلى فقدي لتلِكَ
الشّجَرَة.

* اسم المكان الذي كانت فيه الشّجَرَة.

□□

بحار الشذا

❑ صبحي سعيد قضيماتي *

فاضتْ بحارُ الشذا ريَّانَةَ النَّغَمِ   من مَبْسَمٍ عَبِقٍ أَشهى من النَّغَمِ

فطار قلبي ربيعاً هائماً طَرِباً   يغرِّدُ الحبُّ، لحن الجود والكرم

هذي جنانُ النهى في أرضنا هزجتْ   بالنور فكراً، خصيباً وافر الشِّيم

لولا العراق، ولولا القدس في محنٍ   لأزهرَ الحبُّ بشرى في مروج فمي

هذي دموعي على الأحباب تحرقني   والدمعُ نارٌ تلظَّتْ في رحابِ دمي

ما بال مهجتنا، بالدمع منهكةٌ   أأصلنا عربٌ، أمْ مخلبُ العجم

أجدادنا شهبٌ، صيدٌ ونعرفهم   أثروا الزمان بغار السيف والقلم

أخيارُ بارئهم، أسدُ الوغى هِمماً   عيدٌ بزائرهم، للخير والذمم

أعداؤنا عمَّةٌ، والحقد مالكهم   يغلي فيدفعهم، للمحرق الوخم

أرض العراق غدتْ، للوغد طاعنها   قبراً يضمهمُ، في مرجل الندم

يا ساكن القلب لولا الحبُّ لاندثرتْ   مواكبُ النورِ، في الأوهام والسقم

والحقدُ سمٌّ بآفاتٍ مروعةٍ   تقود صاحبَها، كالذئب للغنم

يا روضة الروح إني كالغمام إذا   شامَ محيَّاك، جادَ الغيث بالديم

من راحتيك قطوف أكرمت بَشَراً   لو طاب عهد الوفا في معشر الأمم

في وجنتيك رياض جل خالقها   دوحُ البيان، ومسرى السحر في الكَلِمِ

تلك الحروف إذا رفَّتْ بغثْرِكِ أو   طارت مضرجةً بالحلم للقمم

هذي دروب العلا في الأرض هائمة   تسقي الأنام حجىً، من منبع القيم

لا يــصدقُ اللّهَ مـــن ضـــحوا بـــوحدتهم وأصـــبحوا شـــيعاً ، في ســـاح منـــتقم
مـــا لم يعـــودوا إلى الإيمـــان في جَـــسَدٍ تـــصونه وحـــدةٌ، بـــالله معتـــصم
ماتـــوا بـــشرهم، كفـــراً فمـــسغبةً وربمـــا اندثـــروا، في غـــيهب العـــدم
لا تغـــتلِ الحـــقَ والـــتاريخَ إنهمـــا بـــصيرتان مـــن الأنـــوار والهِمـــم
إذا فعلـــت فـــإن الجهـــل فـــيك عقـــا ربٌ ـــ ضـــباعٌ، جـــيوش الغاشـــم الـــنهم
الغوطـــتان، ومـــا ضـــمت خمائلـــنا تحيـــي الـــنفوس مـــن الأجـــداث والـــرمم
مـــن صـــدرها عـــبق تـــشدو نـــسائمه خمـــراً يفـــيض نهـــى في العـــشق والهِمـــم
تـــرياقه جـــدول جـــادت مراشـــفه نـــوراً بـــصدر أبـــيٍ نـــابضِ القـــيم

□□

الرسمُ بالظلال

□ جَلال قضيماتي *

عاثَتْ بفيئك ذاكراتُ الظنِّ
فانتبهتْ إلى شرفاتها
آثارُ ما خَطَّ الشعاعُ
على الرمالِ
فأيقَنَتْ نُذُرُ الذُّبالِ
بأن غاشيةَ الدخانِ
توزَّعَتْ
ما بين أعراف المغيبِ
وبين أنفال الوجيبْ
يا مَنْهَلَ الإيلافِ
هل لمواكب التشريقِ
إلا أن ترى
بمواكب التغريبِ
سترَ غَشَاوة الأنوارِ
وَهْيَ تُهيلُ دون الانفطارِ
مزاعمَ الذكرى
وترسم بالظلالِ
مشارفَ الزمن المغيَّبِ
بين جدران النداءِ
وبين عقيان الرجاءِ
وليس للآتي إليكَ
سوى استغاثةِ مُطلَقٍ
نثرَ الرمادَ
على ارتعاشات اللهيبْ
وكما تمنَّى الرملُ
أن يُدمي المياهَ
تمنَّتِ الشطآنُ
أن تُزْجي السؤالَ
إلى انكسار النورِ
في نَزَقِ الجوابِ
لعلَّ فيما يدَّعيه الموجُ
ناطقةً
تودِّيها الرياحُ
على بساط البحرِ
وَهْوَ يودِّع الآتي
ويطلقُ للشراعِ
نداءَ مرساة الغيابِ
على ابتهالات النَّحيبْ
وكما استلابُ النور من منفى الظلام
تحطُّ آزِفَةُ الغبار على خيامِ الصَّدْعِ
أنَ يسائلُ الماضي أنينَ الرَّجْعِ
ما يدري السؤالُ

وما يُجيب النّقعُ إلا عن تراثِ الريح
وَهْيَ تعيد للأطلالِ
أنسابَ الظلالِ
وقد سَفاها العصْفُ
في رَدْهَاتِ
منزلِهِ الرّحيبْ
لا تقرئي روحَ الندى
أو تسمعي رجْعَ الصدى
فالرّعشة العجفاءُ
ما زالت تماوَجُ
بين كثبان الرحيلِ
وبين وجدان الأصيلِ
كأنّ دون الطّرْف آزفةٌ
وترهقُ مرْتَعَ النسيانِ
إن أبدَتْ له العينانِ
ما لم تجرح الذكرى رؤاهُ
وتسكُنِ النجوى مداهُ
وليس بين العين والأطيافِ
إلا ومضةٌ
وتضيع في سُبُلِ الوداع
على دجى الصبح القريبْ
أَوْ تعجبي..
أنّي انتظرتُ على رصيف الوَهْمِ
أرصد ما تبقّى من سنينَ العمْرِ
علّي
أوجزُ المبغى وأياماً خَلَتْ
فأرى بها
ما لم أكنْ يوماً سَلَوْتْ
وقد عرفتُ
بأنْ لي حَيْناً بهِ
أنأى بقافلة الزمانِ
وبالذي أبقى لديَّ
على ندى
الغصن الرطيبْ
فتوسّلي يا موجباتِ العمرِ
بالغَيْب الذي
إن أرهقتْهُ السُّحْبُ
أمْطَرَ نزوَةً
أو أنهكتْهُ الريحُ
أيقَظَ نشوةً
ما إن دعاها القيظُ
سبَّحَ باسمها الحرمانُ
بالشوق المدمّى
دونَ تيجانِ المغيبْ
ليعودَ في ألَقِ الفصولِ
وقد تمرَّدَ إثْرَهُ
صَخَبُ الرحيلِ
على مدى الأمل الغريبْ
وكما رأى زمنَ الغيابِ
تغلّقَتْ رؤياه في وَسَنِ الإيابِ
فأنكرتْهُ الذاتُ
حتى إن بدا في الحلْمِ
خفَّ إلى رؤاه الصُّبْحُ
يحيى دونَهُ

ألقَ الرجوع
إلى ندى المَحْلِ الخصيبْ
ورؤاه غارقةٌ كما الذكرى
تودِّعُ ما يؤوبُ
وتستريح إلى الذي
ينأى وراءَ الغيب
ينتظر الإيابَ
على لظى
اليَبْسِ الخصيبْ
فاستصرخي غَبَشَ الزوالِ
وعاتبي شفَقَ الهلالِ
فليس في نجم الرؤى
إلا خيالٌ لحيظَةٍ
كنّا بها نستشرف الآتي
بأروقة الغد الماضي
فندرك أننا
فَيْضٌ من الذكرى
وغَيْضٌ من شذى النسيانِ
إن عَبَقَ الزمانُ
وأرهفَتْ نجواهُ
ذاكرةُ المشيبْ

❑❑

قـــــصيدتان

❑ ريما المحمد *

- 1 -

أنا المرأة التي شَبَهت لي

لم أعد أذكر
صباحاً أم مساءً كان
نهضتُ مذعورةً كما لو أن يداً..
تهزني بقوة
وقفت أنظر بمرآتي فهالني ما رأيت
هل هذه المرأة التي شُبّهت لي
هي أنا حقاً؟
أم أن ثمة امرأةً أخرى سواي؟
تنظر إليّ بعينيها الحائرتين
فلا تكاد تتعرّف إليّ
ولا أكاد أعرفها من تكون
امرأةٌ تبدو مهشّمة كمصباح مكسور
امرأة هوت من سماء أحلامها
طائر أصيب ببندقية صيد
فلا أرض تحضنها..
ولا فضاء يضمها إليه!
امرأة توهّمت أنها قدّيسةٌ يوماً
وبأن في داخلها امرأة..
لا يمكن أن تُكسر أو تُقهر..
وبأن صوتها يعلو.. ويعلو..
حتى آخر الصوت..
دون أن ترتعش أو تخاف
فإذا بها امرأةٌ هشّة كغيمة صيف
تتحطم من لمسة يد..
ومن همسةٍ تنكسر..
تجرحها وردة..
وتؤلمها نسمةٌ عابرة.
امرأة جبانة.. ومُهانةٌ أيضاً!
امرأة محاصرة بالصمت..
ومسكونة بالخوف..
مؤبّدة بالحزن.. ومطاردةٌ بالخيبة..
وعبثاً تُحاول الإفلات..
من قبضة أقدارها العاتية
فكل نجمة أشرقت في سمائها..
أطفأها الليل
وكل غيمة تحط على شرفة روحها..
تبّددها الريح
وكل وردة تتفتّح في براري قلبها..

يغتالها الشتاء بعواصفه المجنونة
وكلما انشقت سماؤها عن قمر صيفي..
يبتلعه الحوت
وكلما انبثق أمامها درب للحرية..
تخاف السفر والمجهول
وكلما امتدت لحيرتها يد..
تخشى أن تمدّ إليها يدها..
تخشى المرأة القابعة في قرارة نفسها
والمصلوبة أبداً..
على جدران الخوف والترقب
تخشى أيضاً هذا الرجل القابع..
في عالمها
مذعورةً تبدو من ألغامه المزروعة
في تربة أحلامها
فتقف مُسمّرةً فوقها..
تضغط عليها بكل ثقل روحها..
وأوجاعها
كي لا تنفجر تحت قدميها فجأةً..
فتتناثر أشلاؤها..
وينفجر من حولها الوطن!

* * *

- 2 -

ذات ليل خريفيّ

تماماً.. كما لو أني كنت أحلم..
ومثلما يحدث في الأحلام تماماً،
فأصحو - ذات ليل خريفيّ -
على نسمة باردة..
تصافح وجهي.. وتوقظني من نومي..
أمرّ بيدي على جبهتي الثلجيّة..
وجسدي يرتجف كعصفور..
تحت المطر!
لماذا كل هذا البرْد يا إلهي؟
برْدٌ في أطراف جسدي المرتعشة..
برْدٌ في قرارة القلب..
وبرودةٌ في الروح أيضاً!
لماذا فراشي الوثير..
لا يبعث في شراييني الدفء؟
لماذا ترتجف أغطيتي مثلي
كأغصان شجرة عارية..
تحت سياط الأمطار والريح؟
أعلم أنني لست مصابة بالحُمّى..
والشتاء القارس..
لم تقرع أجراسه بعد!
لكنه هو.. ذلك البعيد.. البعيد..
ذاك الذي كان اسمه يوماً حبيبي..
والذي توهّمْت أنه ذهب في النسيان..
تماماً!
يا الله.. كم أفتقده الآن!

أفتقد ذراعيه وهو يضمني إلى صدره..
ويغمرني بأزهار حنانه.
أفتقد أنفاسه التي كانت تبعث الدفء..
في شراييني الباردة.
أفتقده الآن.. ويفتقده معي فراشي..
الذي تحوّل - في غيابه - إلى بُحيرة قطبية.
يفتقده سريري الذي يئنّ ويرتجف مثلي
من البرْد والوحدة القارسة.
تفتقده أيضاً وسادتي الخالية..
لا.. إنها ليست خالية..
فهي ما زالت - كذاكرتي -
تختزن أيامي وأحلامي معه..
وكأنها محشوّة بكل ذكريات الحب..
وأسراره!
أين أنت الآن يا من أغمض عينيه
عن متاعب قلبي وأشواق روحي؟
أيها البعيد عنّي كنجمة الصبح..
الأقرب إليّ من خفقان قلبي؟؟
ها أنا الآن أضمّ إلى صدري..
وسادتك الدافئة..
والتي ما زالت تحتفظ بعبير أنفاسك
أعانقها كأمّ.. وأقبّلها كطفلة..
أشتمّ فيها رائحتك..
وكأني أشتمّ معها أنفاس الياسمين..
وتنهّدات الزنابق..
فتأخذني - حتى الثمالة - نشوةٌ سماوية..
لا حدود لروعتها.. ولا ضفاف لأفراحها..
وكأني أعتصر خمرتي من شفاه العناقيد..
وأهداب الكواكب!
أرجوك.. أرجوك..
أيها الحبيب الغالي!
أنا التي كنت معبدك الإلهي..
أرجوك أن تستلّ أيامك من دفاتر عمري
وأن تأخذ معك فصل الخريف يا حبيبي
فلا توقظني حُمّى اشتياقي إليك..
كلما لامست جبهتي
أنسامه الباردة!

❑❑

يوم صعدتْ الفراشة قطار الموت

❑ بديع صقور *

-1-

قبل أن تصعد فراشة الروح قطار الموت
غسلتْ قميص طفولته
ونشرته على حبل النهار
وعندما جفّ طوته في خزانة القلب
رشّته بعطر روحها
كي يرتديه نظيفاً...
معطراً بحليب الأمومة عندما يعود.

-2-

على كفه الصغير رسم فراشة
وخوفاً عليها من نفحة البرد
قبل أن ينام أطبق أصابعه الصغيرة.

-3-

من الممكن أن تشرد الأغنية كغزال
من الممكن أن يتوقف عزف الكمان
من الممكن أن تتصلب الأصابع على ريشة العود
من الممكن أن تشرق حبال الصوت بالدمع
من الممكن أن تطير في الفراغ
ومن الممكن أن تتم مراسم الدفن بعد إلقاء نظرة أخيرة
على من كانت تقاطيع وجهه تفيض صفاءً
من الممكن أن يتأخر المغني ويتوقف العازفون.
من الممكن أن تشغل الريح كراسيهم
لكن يستحيل أن يتأخر الليل في الزوال

-4-

قبل أن يصعد الأمس جبل الغياب
نصب خيمته في الهواء الطلق..
بين جذور الماضي وضباب المستقبل
محرضون حمقى
وحطّابون مغفلون ينهالون بفؤوسهم على جذور الأيام.

-5-

لا تحاول سرقة الهواء من صدري
في الفضاء هواءٌ يكفي كلّ الرئات
لماذا تسعى لمحو خطواتي
ما دامت الأرض تتسع لكلّ الأقدام؟!
لا تحاول ردم نبع الحياة

هذا النبع لنا جميعاً
توقف..
لأنك حتماً ستعطش بعد موتي.

-6-

يُشيدون قلاعاً وقصوراً
يبنون سجوناً ومتاريس
يفتحون قبوراً وزنزانات لا تحصى
كسنابل قمح ناضجة تحصدنا الحروب
إنهم يضحّون بنا
لا شيء يتركونه لنا
أيضاً..
لا شيء سيبقى لهم.

-7-

نصعد تلالاً من الوهم
نتردد بفتح نوافذنا للمدى
خوفاً من أن تسربلنا الخيبة بالهزائم
أو أن يحاصرنا صقيع للقمم.

-8-

درب من ضباب
عكّاز من هواء
تعكّزْ عليه
ودرْ ما شئت في الدروب
وعلى الأرصفة
اصرخ كما يحلو لك
في الغابات وعلى المنحدرات
فوق الجبال
في الأعماق السحيقة لوديان العالم.
نمْ كيف يطيب لك..
نمْ بين أضلع الحدائق
على الضفاف اليابسة
وفوق الموج المضطرب..
توسّد ذراع غيمة
واسترح على مقعد الريح
اتكئ على ذراع غربتك
وتلّحف عري يوم قديم
استيقظ متى تشاء..
فجر يوم فائت
أو في ظهيرة مكتظّة بالخمول
أو في صقيع ليل مسيّج بالبرد والخوف
لن تجد عكّازك الريح
هذا الطريق سيوصلك إلى بيت المطر.

-9-

الجهات محاصرة بالقناصين وأولاد الحرام
الوعول تتسربل بدمها
والجراح تواصل النزيف
ولا من يرفو جراح النهر.

-10-

على مقبض السراب شُدَّ أصابعك الخمس
الصهوات رمال
والميادين خاوية
فلا تتأخر بإشهار سيفك
في وجه الضباب.

-11-

في كتاب الأسماء دوّن أسماء أعمامك وعمّاتك
أطوالهم والسنتيمترات المتباينة لقاماتهم
قصيري القامات
طويلي القامات
العمالقة منهم والأقزام أيضاً.
طبائعهم وألوان وجوههم..
جينات الغضب التي كانوا يحملون
في كتاب التابعين:
ثبّتْ ألقاب أجدادك
ملامح جدّاتك المستلبة
متصعلكين وشحاذين
قطاعي طرق ومهربين
ملوك وأنبياء..
سفائن صحراء وزغردات خيام..
يخوت خلفاء وأمراء فاجرين
معلقات متخمة بالحنين
لأطلال ومضارب وعذارى
كن يغتسلن ذات ماضٍ بغدران الشمس
سيل من المدائح والهوادج والأسئلة:
من جزّ ناصية القمر؟
من أوقع روحك في حيرة العدم؟
ومن أسقط بعض حروف الأسماء
من كتاب الردة؟!
ما همك إن كنت شاهدة على قبر بحرٍ
أو راية لطلائع حروب استباقية
بين داحس والغبراء
ومن ناقة البسوس
ودم كليب
إلى حروب أحد وصفين..
من هزائم الروم وسقوط العواصم
إلى جنوب تموز /2006/
ورصاص غزة المسكوب على جبين /2009/؟

-13-

الغربة درب أبيض
في جفن زوبعة الماء
أقفُ مكللاً بالعتمة وبماء الوقت..
"لا تعتذر عمّا فعلت"
إني وجدت في أنفاق الغربة بعض خطاك
وبعض رائحة الزيتون
فتعال يا صديقي محمود درويش نجمع محار الدهر
عن شواطئ هذا التيه البعيد..
تعال نغسلْ قمصان البحر
ونعيد ترتيب الأحزان
تعال نعلّق أجنحة البجع على أسلاك الموج
نشد خيط الزبد..
وننشر قمصان البجع العاري
فوق حبال الريح.

دمشق /آب/ 2011

□□

القصة ..



□ محمود الوهب*

ينتفض إبراهيم من غفوة داهمته، يبدو عليه نوع من الاضطراب، يتعوّذ بالله من الشيطان، يحاول التدقيق في كنه مفردات وصلته عبر صوت غريب، لم يتمكن من التعرّف إلى هيكل صاحبه الهلامي... صدى الصوت ما يزال يتردد في أذنيه:

"مهمتي.. الدنيا.. الناموس.. حاجتك.. الفانية.. أسألك.. حقك عليّ..".

أجهد ذهنه في محاولة لإعادة ترتيب المفردات كما وصلته، وبدا أنّه نجح إلى حد ما..!

ـ"من حقك عليّ، بل على الناموس أيضاً، أن أسألك قبل أن تغادر دنياك الفانية هذه، أعني قبل أن أبدأ مهمتي..!".

ـ يبدو أنني غفوت قليلاً. كانت وجبة شهية، لكنّها دسمة وثقيلة..!

قال إبراهيم كلماته، وداخله ما يزال يرقص هلعاً واضطراباً.. أمعن النظر في وجوه أفراد أسرته واحداً.. واحداً.. كأنّما يريد التثبت من حقيقة وجوده أو وجودهم.. كلّ واحد منهم منشغل بشأن ما، أحاديث مختلفة، وكؤوس شاي ترتشف للمتعة وتحسين الهضم.. برنامج تلفزيوني كوميدي يتابع مصحوباً بتعليقات وضحكات.. صغار يتجادلون ويختلفون حول شؤون مدرسية متعددة.. أمّ تناغي ابنها، حفيده إبراهيم الصغير.. هدى، الحفيدة الكبرى، تعبث لاهية ببعض ألعابها، تحادثها بصوت مرتفع..!

ـ لم تشرب شايك المفضّل كالعادة..!

حسمت عبارة الزوجة ما أراد إبراهيم التأكد من حقيقته، فما الصوت إلا مجرّد حلم عابر، أو هو بعض من الوهم أو التهيّؤات.. يتناول كأس الشاي من يد زوجته.. يرفعه إلى فمه.. يهمّ برشفة تبلل شفتيه الجافتين، يعاوده الصوت.. يهمس بهدوء، وقد اكتسى هذه المرة، ظلال هيئة إنسان، يتسربل برداء أسود، لم يسمح لإبراهيم بالتعرّف على هويته، أو ما يشي بماهيته:

"إبراهيم، يا بن بديعة، لم تحدد طلباتك بعد..!" ويضيف على الفور:

"اتبعني إلى الغرفة الثانية، وإياك أن ترفع صوتك بأية كلمة، لا أريد شوشرة، ولا ضجيجاً، دع الأمر يمرّ بهدوء".

تنسحب ظلال هيئة الإنسان الموشحة بالسواد.. يعيد إبراهيم كأس الشاي إلى مكانه.. يتبع الظلال إلى غرفة مجاورة، اعتاد أن يستقبل ضيوفه الغرباء فيها، لم تتلق الزوجة أيّ تعليق على نفيها شربه الشاي. وحين رأته يدخل الغرفة المجاورة، تبعته بكأس الشاي، وهي تقول:

"ليس من اللائق أن تترك الجميع، وتنفرد بهذه الغرفة..!".

ـ هات كأس شاي آخر..!

ـ كأساً آخر.. وتشربهما وحيداً..؟! تمتمت الزوجة مستنكرة، ثم فعلت ما طلب منها، وأغلقت الباب على زوجها غير راغبة بحشر نفسها أكثر مما فعلت..!

ـ من أنت يا رجل، وماذا تريد..؟!

يقهقه الصوت ويتساءل:

ـ أحقاً لم تعرفني يا إبراهيم..؟ إذاً لتهدأ نفسك أولاً.. واعذرني إن أفصحت عن شخصي، وأرجو ألا تخشاني، فلست في حقيقتي غير ملاك، ولكنني، كما تعلم، ويعلم الجميع، ملاك غير محبوب، بل هو مكروه، نعم هو مكروه، ويكرهه بنو الإنسان خصوصاً، لأنه قدرهم الذي يفاجئهم من حيث لا يحتسبون، وكم يتمنون لو أنهم يقدرون على شكم جموحه، أو التصدي لإرادته النافذة القاهرة، ولكن هيهات.. فذلك المستحيل بعينه.

أظنك قد عرفتني الآن؟ أليس كذلك يا بن بديعة..؟!

ـ من؟ عزرائيل؟ وبتلجلج فيه شيء من الرهبة والاحترام:

ـ سيّ.. سيّد.. سيّدي عزرائيل، ملاك الموت..؟ يزورني ويتحدّث إليّ..؟!

ـ نعم يا إبراهيم.. هو بعينه.. فلقد دنا الأجل، وآن الأوان، وها أنتذا قد ودعت أحبابك بوقت طيّب جميل؟ وجميع الذين تحبهم ويحبونك قد حضروا غداء الوداع، لقد كانت وجبة شهية أليس ذلك ما قلته قبل لحظات..؟! لكنّك أكثرت قليلاً، فجنيت على نفسك.. أمّا الآن فلك أن تطلب ما تريد، فأنا، كما تعلم، على عجلة من أمري.

ـ فاجأتني يا سيّدي، فاجأتني كثيراً..! كيف تأتي هكذا.. أقصد كيف تأتي دون أنّ إنذار..؟!

ـ أفاجئك، بعد كلّ هذه الحياة التي تنعمّت بها طولاً وعرضاً..!

ـ ولكنني في كامل صحتي والحمد لله.

ـ صحيح لكنّ ذلك كان قبل الوجبة، أمّا الآن فأنت معلول.. معلول بالوجبة التي التهمتها منذ ساعة، الإفراط في تناول الدسم عكّر مزاج قلبك المتعب، ولا لعب مع القلب كما تعرف..! هيّا اطلب ما تشاء، فالوقت يضيق كثيراً.

ـ هل تعني أنني اخترت حتفي بنفسي؟

ـ لا تتجاوز حدودك يا إبراهيم..!

ـ وهل حصل مثل ذلك، لا سمح الله، ألست أنت من يقول بأنني أكثرت من طعامي، فجنيت على نفسي..؟!

- نحن من جعلك تكثر ليكون لهذه الزيارة سبب مقنع..!

- أنتم..! من أنتم؟

- تأدب يا إبراهيم.. انتهى الحديث.. لتطلب ما ترغب به.. أو ينتهي كلّ شيء في الحال.

- أكلّ الطلبات مجابة؟

- إلا تأخير موعد القبض.

- قبض..! قبض ماذا؟

- قبض روحك يا إبراهيم، وهل لي من عمل آخر؟

- وهل يمكنني أن أفتدي نفسي؟

- تفتديها..! بأيّ شيء؟ وهل أنت في دائرة حكومية، أو في دار قضاء؟! أنت تراوغ يا إبراهيم..!

- أراوغ؟ معاذ الله، ولكنها الحياة.. حياتي التي أحبّها..!

- حب الحياة يتساوى فيه الناس جميعاً.

- أقصد أنّ لديّ أعمالاً وقضايا لم أنجزها.

- كل الناس لديهم أعمال غير منجزة، وكلهم يتمنون لو يعيشون أكثر مما عاشوا..!

يُطْرق إبراهيم.. يحار في الجواب.. يحدّث نفسه:

والله صحيح، إنه تمام العقل والحكمة والمنطق السليم.. وهذا ما يحيّرك يا إبراهيم..! أتراه ملاكاً حقاً؟ إذاً كيف يسمح لنفسه بكل هذا الأخذ والردّ..؟ والمشكلة أنّه يتحدث مثلي تماماً..! أتراك أثرت مشاعره بشيء يا إبراهيم؟ أم إنّ ثمة تبديلاً في سنن الكون..؟ ملاك الموت يأتي هكذا فجأة فيقوم بعمله ويمضي..! لماذا كل هذا الحوار معي.. هل أحلم؟! وكيف أحلم وأنا في كامل يقظتي وعيي؟! هذه غرفتي.. وهذا بيتي..! وها هي ذي أصوات أولادي وأحفادي تملأ البيت..!

- إذاً امنحني وقتاً إضافياً، ساعة.. ساعة واحدة فقط..!

- "إذا جاء أجلهم لا يستقدمون ساعة، ولا يستأخرون..!"

- أنا لا أطلب إلا فترة قضاء الحاجة التي سألتني عنها..!

- وما الحاجة؟ هيّا قل بسرعة.. فالوقت يمر، وهو ليس في صالحك، ثمّ إنّ لديّ مهمة على الطرف الثاني من هذه الأرض، وهي مرتبطة كما تعلم، في مكان وزمان محددين.

- هلا كلّفت أحداً غيرك؟ ثمّ كيف لك أن تقدر على تلبية مهامك بمواعيدها الدقيقة المحددة..؟! بل كيف تقدر على ذلك والناس يزدادون.. ويزداد معهم الموت..؟!

- أنت تحاول كسب الوقت، ولكنني سأجيبك، ما دامت المسألة تتعلق بالعلم والمعرفة كلّ شيء مبرمج يا إبراهيم.. أسماء الأجيال الجديدة، موضوعة على أجهزة الكمبيوتر، وحين يأتي موعدها.. أرسل إرادتي عبر الأقمار الصناعية. أما أنت فقبض روحك على الطريقة القديمة، هكذا جاء تصنيفك في الجداول والألواح، ولذلك أسألك حاجتك قبل تنفيذ المهمة.

ـ ولكن الكمبيوتر، والأقمار الصناعية، وسوى ذلك من أدوات.. ما هي إلا معجزات تخصّ الإنسان وحده، فهو الذي صنعها بفطنته وذكائه، فكيف تستخدمونها وليس لكم يد فيها..!؟

ـ أنسيت أننا من يوحى إليه بأعماله كلها..!

ـ وتستخدمونها في قتل الناس..!

ـ تأدب يا إبراهيم إننا لا نقتل.. إنما نسهل تنفيذ قدر محدد..! أعني قدر الحي أن يفنى ويموت، وقدر الحياة أن تعاود الانبثاق من الموت.

ـ ومن الذي أوجد هذا القدر؟ ولماذا؟!

ـ قلت لك: لا تتدخل فيما هو محظور، وقل حاجتك فقد طال الوقت، وقد تسبب لي ملامة..!

ـ حاجتي أن أتحدث إليك في شأن مهمتك ودنيانا. وسؤالي الأول هو:

ـ لماذا تريد إنهاء حياتي بهذه السرعة؟

ـ لأنها انتهت وكفى. وحياتك يا إبراهيم ثمان وسبعون سنة وسبعة أشهر وخمسة أيام وثلاث ساعات وعشرين دقيقة وسبع عشرة ثانية.. يعني في الدقيقة الحادية والعشرين من الساعة التالية يكون كلّ شيء قد انتهى.. والحقيقة أنني جئتك قبل الموعد بقليل إذ وجدت لدي وقتاً فائضاً.

ـ وكيف تنتهي حياتي وما تزال قدرتي كبيرة على الاستمتاع بها والعمل على متابعتها وتنميتها..؟!

ـ هذا الأمر ليس بيدي، وليس لك أن تسألني عنه..!

ـ الحكمة تقول يجب أن تكون الوقائع وفق منطق مقنع ومعقول..! ثمّ إنّ الحياة جميلة وممتعة، ولديّ، كما قلت لك، ما لم أفعله بعد..!

ـ المنطق والعقل يقولان بتلازم الحياة والموت.. وفي الحياة يا إبراهيم شرور ومآس كثيرة. ستريح نفسك من النظر إليها وستنأى بروحك عن التلوث بها.. ثمّ إنّ أعمال الدنيا كثيرة، لا يمكن لها أن تنتهي، وهي لن تنتهي أبداً..! عجيب أمرك يا إبراهيم؟ ألم تملّ روحك من طول الحياة التي عشتها..! ألم يخامرك ما توصل إليه جدك الأول زهير من حقائق؟! أما تمعنت يوماً في قوله وحكمته:

سئمت تكاليف الحياة، ومن يعش ثمانين حولاً، لا أبا لك، يسأم

رأيت المنايا خبط عشواء، من تصب تمته، ومن تخطئ يعمّر، فيهرم

ـ يا سيدي أنا لم أهرم، ولم أسأم. ولن ألتفت لأقوال أحد.. لا إلى زهير ولا إلى ابنه كعب أيضاً، ذاك الذي لا يرى نهاية للإنسان العظيم غير أن يحمل فوق آلة حدباء..! أنا أتطلع إلى الحياة. المستمرة، الحياة التي تمنح الناس، على الدوام، البهجة والنمو والارتقاء ألم تفهمني يا عزرائيل..؟!

ـ أنت تتوهم يا إبراهيم، أنت لا ترى الأمور على حقيقتها، لو تمعنت في الأمر جيداً لوجدت أن الموت هو الذي يمنح الحياة..! نعم الموت هو الذي يعطي الحياة قيمتها ومعناها.

يلوب إبراهيم في الغرفة وحيداً. لا يكاد يصدّق ما يجري.. يهمس إلى نفسه:

متى كان عزرائيل يخاطب الناس بهذه البساطة؟ ومن أين له كلّ هذا التواضع، ومن الذي جعله على هذا النحو من طول الصبر وسعة الصدر.. ثمّ كيف يستشهد، وهو الملاك السماوي، بشاعر أرضي..! بل من أين أتتني أنا تلك الجرأة لأكلّمه كما فعلت..؟! لا بد أنّ أمراً ما قد حدث..!

يلفّ الغرفة صمت تام.. يلتفت إبراهيم إلى كأسي الشاي اللذين لم يمسهما أحد.. يتناول واحداً.. يرشف منه رشفة يتساءل أين تراه الآن..؟! فأنا لم أعد أرى أحداً، ولا أسمع أيّ صوت.. يصيح وهو يحرك وجهه في الجهات كلّها:

- لماذا لا تشرب الشاي؟

لا أحد يرد.. يطمئن إلى أنّ المسألة لا تعدو أن تكون أكثر من كابوس ثقيل.. يتسرب نوع من الهدوء إلى نفسه.. عيناه تجولان في أنحاء الغرفة.. تبحثان عمّا يؤكد الحلم، أو عمن يمنحه كمال الثقة والاطمئنان، يخطو خطوات حذرة باتجاه باب الغرفة.. يفتحه بهدوء.. يهمّ بمناداة زوجته.. فيأتيه الصوت من جديد:

- إلى أين يا إبراهيم؟

- أأنت هنا..؟

- ذهبت في أمر طارئ. وقد عدت.

- لتناقش وضعي مع أحد ما..؟

- وضعك منته يا إبراهيم.

تعاوده الهواجس.. يتشكك فيما يجري؟ كيف غادره كلّ هذه الفترة؟ ألم يكنْ مستعجلاً.. بل ويصرّ على أنّ الوقت قد أدركه..؟ أتراه اقتنع بحديثه، فذهب يطلب له مدداً إضافية..؟! يمكن، ولم لا..؟ فكل شيء صار محتملاً..! مهما يكن من أمره عليك ألا تستسلم يا إبراهيم..!

لا لن تستسلم.. وكيف تفعل أمام من سيحرمك نسمة الهواء.. العمى، نسمة الهواء وبس..؟! وضوء النهار، وظل الشجر، وجلسات الأحبة، وسمر الأصحاب.. و.. و.. أوه.. ما أكثر ما لا يمكن فراقه في هذه الحياة التي تكرهني على مغادرتها!

أن تباشر يومك بهديل اليمام، وزقزقة العصافير.. أن تنهض إلى الشارع لترى الأطفال بحقائبهم المدرسية أقماراً تضاهي الصباح بهجة وإشراقاً.. أن تشهد بنفسك نفحات الأمومة في تجلياتها على الأجسام الغضة حسن هندام وأناقة مظهر..!

لا لن أمكنّه من ذلك، مستحيل أن أترك له الفرصة ليمنعني من تسريح بصري في رحابة الفضاء، ومراقبة النجوم السارحة على هواها.. لا.. لن أتركه يحرمني عبق الزهر، وعطر النساء، ودفء الشمس، وضوء القمر.. ولون الفجر.. ورائحة الخبز، ومذاق القهوة، ونشوة الخمر، وصوت فيروز..! يا إلهي كيف للإنسان أن يحيا بعيداً عن فيروز..؟!

"أتراه يستمع إلى فيروز..؟! والله لو أنّه فعل مرّة واحدة فقط، لكان قدّم استقالته، دونما تردد، من عمله الكريه هذا..؟!".

كيف له أن يقتنص مني حياة لم أرتو من جمالها ولذاتها..!؟ كتب كثيرة لم أقرأها.. بلاد بعيدة لم أزرها.. قصص غريبة تراودني كتابتها.. شهوات عارمة ما تزال تستعر لديّ في مواقدها.. ألوان كثيرة لنساء ما تزال الروح ترنو إلى أرواحهن وأشكالهن.. إلى خلوات خاصة بهن.. خلوات.. تطول ولا تنتهي..! ألم تغنّي فيروز ذاتها:

"يا ريت، أنت وأنا في البيت.. شي بيت أبعد بيت..! ممحي ورا حدود العتم والريح..! والثلج نازل في الدنى تجريح..! تضيع طريقك، وما تعود تفل..! وتضل، حدي تضل، وما يضل في القنديل نقطة زيت.. يا ريت".

ـ لا لن تفعل ذلك يا عزرائيل.. وليس من الإنصاف أن تفعل..! فأرجوك أن تتصرف.. لتغادر هذا المكان حالاً..! فهذا الوقت ليس للموت..!

ـ غريب أمرك أيها الرجل..! كيف تستطيع تجميل هذه الدنيا؟! فكلّ شيء فيها يدعو إلى الرثاء بل إلى القرف والاشمئزاز.. هلاّ التفتّ حولك لترى إلى التخلف المقيت، وإلى الفقر وما يخلّفه في البدن والنفس من أمراض تجرّ أمراضاً.. ألا ترى إلى ظلم الحكام وذلّهم.. بل وإذلالهم غيرَهم كذلك، وإلى جور التجار وتجاوزاتهم.. ألم تر إلى ما تفعله الحروب بالناس..؟! إنني ما جئتك إلا منقذاً ومخلصاً..!

ـ بالموت..! ومتى كان الموت منقذاً.. ألا ترى أنّه من الأفضل لكم وللحياة، أن تستخدموا إرادتكم في تعديل موازين الحياة.. في جعلها أكثر عدلاً وإنصافاً.. وبالتالي أكثر نقاء وجمالاً..! أليس ذلك ما توصون به، ونسعى، نحن بني الإنسان إليه، أو بعضنا على الأقل..!؟

ـ أنتم: هـا.. هـا.. والله أضحكتني يا إبراهيم..! على كل أنت ما زلت تماطل.. ولم تفصح عن رغبتك بعد..! وما قلته لا يدخل في حساباتنا، فقل رغبتك لأتمكّن من تلبيتها قبل فوات الأوان، فالوقت أدركنا.. لم يبق سوى دقائق.. دقائق قليلة وينتهي كل شيء.

ـ بل أنت الذي تماطل ولا تجيب عن الأسئلة الحرجة..!

ـ أكرر يا إبراهيم لم يبق غير دقائق قليلة.

ـ طيب هل تلبّي رغبتي مهما كانت؟

ـ إلا تأجيل ميعاد القبض..!

ـ لا.. ليس التأجيل..!

ـ إذاً أفصح عن رغبتك، هيا بسرعة..!

ـ رغبتي أن أراك، أن أرى وجهك وأمعن إليه، فأنا إلى الآن لم أسمع غير صوتك، ولم أر من هيكلك غير الظلال والأخيلة..!

ـ ولكن يا إبراهيم..!

ـ إنها رغبتي الوحيدة..! ولا أتنازل عنها.

تعود الظلال السوداء إلى الظهور.. يلمح إبراهيم حركة سريعة داخل الظلال التي تبدو أشبه برداء يلف هيكل إنسان ما.. تتوقف الحركة، فيرتفع الصوت من جديد:

ـ لديك نوايا خبيثة يا إبراهيم..! هكذا فهمت من الرسالة الخلوية التي وصلتني تواً من دائرة الإنصات على الهواجس البشرية الشريرة.. إنها تطلب مني اليقظة والاحتراس.. ولذلك فلن أنتظر أكثر مما فعلت، وأسمح لي أن أبلغك، بأن رغبتك غير ملباة الآن..!

ـ هكذا إذاً.. يهبّ إبراهيم واقفاً.. يحاول الانقضاض على الصوت والظلال.. ورغم وهن جسمه، وعتبة الثمانين.. يأخذ في مصارعة الهيكل الذي أمامه.. يمدّ يده إلى الغلالة السوداء:

"لا بدّ أن تنزاح عن سرّ ما، أو لعلّها تتكشف عن حل لهذا اللغز الذي أتعبني وأقلق روحي!".

وحين يتمكن إبراهيم من الغلالة، ويأخذ في تمزيقها، تتسربل الغرفة بضياء أبيض ساطع.. يعقبه سواد كثيف.. وصوت هادئ وقور يهمس:

ـ كفاك يا إبراهيم، كفاك..!

يرتدّ بصر إبراهيم من حدّة النور.. يتراجع إلى الخلف.. يلقي بثقل جسمه على الكرسي، ويخلد إلى الهدوء والسكينة.. هواجس ما تستثير الزوجة.. تهب سريعاً.. تهمس: ما أسوأ تصرفي..! لعلّ الحاج أراد مني مشاركته شرب الشاي بعيداً عن ضجيج الأولاد وصوت التلفاز..! تلج، مسرعة، باب الغرفة، إبراهيم غاف على كرسيّه.. يجلل صمت تام.. وبخار خفيف ما يزال يتصاعد من كأسين ممتلئين بالشاي الساخن..!

❑❑

عـناق حـار

على هامش الأيام السبعة

□ د. علي حجازي*

مع صبيحة اليوم الثامن، طرق الباب، فتحت، فوجدته واقفاً الوقفة الأولى التي أبصرته فيها، عند فجر اليوم الثاني لمغادرته الضيعة. ضممته إلى صدري، أحسست بالدفء، فهو مصر على رفض عالم المدينة، ولهذا فهو يبدو غريباً في بيروت وعنها.

ما أخبارك؟ سألت، ثم ابتسمت محاولاً تبديد تلك النظرات الحادة القاسية، لكن استمرار تغضنه يشي برفضه الفرح في هذه الظروف.

كان واقفاً مثل فارس أجبر على مغادرة ساح الوغى قبل ابتداء المعركة. علامات الحزن بادية على قسمات وجهه، بل قهر مقيم داخل حدقتيه يدل على عمق مأساته، حاولت سؤاله، وعم أسأل والأمور كلها تبدلت؟

كنا معاً قبل بدء عملية الاجتياح الجوي. وحين سمعنا صوت أول قذيفة مدفعية، لم يعلق بأكثر من إشارة استخفاف من يده اليمنى، تعني أنه أمر اعتدنا عليه، مع أنها كانت ثقيلة العيار. فكيف يسخر من قذائفهم ثم يغادر على غير عادة إلى بيروت، بمثل هذه السرعة؟

حدق إلي وفي مقلتيه انكسار نسر وقال، وكأنه قرأ أفكاري وتساؤلاتي:

ـ سجل إنها المرة الأولى التي أترك فيها أرضي. هل تصدق، أحلف لك بصومي، وصلاتي، لو عرفت أنهم سيأتون بي إلى هنا، ما تركت. ولو قطعوني. أرأيت؟ لقد نجحوا في إبعادي، قل، أولادهم هم الذين نجحوا لا اليهود...

خفض صوته وراح يردد:

ـ سترك يا رب، سنة الثلاث وتسعين، يا رب عين... على كل حال، "كل نزلة قبالها طلعة". ضممته إلى صدري ثانية، ثياب العمل لا تزال عليه، والطاقية التي ألفت رأسه ووجهه المورد، المشبع حرارة شمس تموز، كانت كلماته تختنق، ربت على كتفه مشجعاً، ثم ابتعدت قليلاً، قرأت إحساسه بالخسارة، وفاجأني احتقان الدم في وجهه، كان يغص بكلماته.

"من يقدر على مواساة رجل في مثل حالته الآن؟ ومع صعوبة الموقف سأحاول. (قلت هامساً).

ـ ما بك يا رجل؟ الحمد لله على سلامتك، ساعات ونعود.

(خاطبته مشجعاً).

ـ أنت مثلهم تماماً، هم لفظوا الكلمات ذاتها، سامحهم الله، غرروا بي. ثم أعود، إلى أين؟ إلى بيتي؟ وهل سيظل واقفاً بعد كل هذه الزلازل، على كل "هالخد معود عَ هاللطمة". سنبنيه مرة جديدة.

صمت قليلاً ثم زفر مستطرداً:

ـ هم قالوا لي، ساعات ونعود. رفضت. استغلوا حالة الذعر التي خلفتها زخة من القذائف الثقيلة، أنت لست بحاجة إلى شرح، فقد سمعنا دوي سقوط أول واحدة منها، معاً. اهتزت من هولها الأرض، ومع ذلك، رفضت المغادرة. مثل كل مرة، ولا تسألني لماذا، لأن المثل قال، والمثل نبي كما تعرف: "اللي بيخرج من دارو بيقل مقدارو" واللي بيخرج من بيتو مثل اللي بيخرج من ثيابو، بيعرى".

تنهد وتابع: "قالوا إركب ـ نبتعد عشرة كيلو مترات، ننتظر عند "بئر السلاسل" ثم نعود. ركبت، بل دفعوا بي إلى السيارة، وزفروا، غير مصدقين أني صرت داخلها. سمعتهم وأنا في حالة من أصابه دوار، يرجون:

ـ الله يخليك، دع هذه الغيمة الملعونة تمر بسلام. لدى وصولنا إلى "بئر السلاسل"، كانت القذائف تتساقط، بل تنهمر على "السلطانية" وعلى محيط "دير انطار" وعلى كل القرى والبلدات المجاورة وحقولها.

ـ لا حول ولا قوة إلا بالله، قال ابني "محمد" مشيراً إلى أن المسألة ليست مسألة موجة من القصف تنتهي بعشرين أو ثلاثين قذيفة، لا، فعيار هذه أعلى، ودوي انفجار الواحدة تهتز منه المنطقة.

ـ أنزلوني، هنا بئر السلاسل (قلت).

ـ هنا خطر كما هناك، قالت الحاجة أم محمد.

ـ "لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا"، أجبت.

ـ ولا ترموا بأيديكم إلى التهلكة. أجاب عبد المجيد؛ ثم من يضمن لك...؟

ـ من يضمن ماذا؟ وكيف أترك البيت والورشة والعمال والجبالة والدجاجات، توقفوا، أعيدوني (قلت معترضاً). لكن صفير الملعونة القادمة أصابني بما يشبه الخدر، وأحسست أن قواي تنهار، وإني أستسلم على مهل، الآن اقتنعت أن القضية مختلفة عن سابقاتها. وهناك فكرة نخرت رأسي فجأة. ودخلت إلى عقلي: "ماذا لو أعادوني وتعرضوا بسببي للخطر؟ عندها يطيب الموت.

"ما بك يا أبي، بماذا تفكر؟ بالرزق ولا بصحابو، الله يدبرها".

ـ و"الصبحة" يا محمد، نسيتها مربوطة على المعلف.

ـ تركتها مربوطة؟

ـ نعم، هي الآن مربوطة، الله يلعنك يا شيطان، كيف لعب الأولاد بعقلي، لم يسبق لي أن عشت هذا الدوار، وهذه المصيبة، أنت تعرف الصبحة، أرأيت؟ لو فككتها، لو حللت عقدة رباطها، لو تركتها تسرح، ربما وجدت ماءً، ربما دخلت إلى التبانة، ماذا أفعل يا ربي؟ قال ذلك، واحتقن وجهه من جديد.

ـ تفضل نكمل حديثنا قرب الهاتف، نتصل، علنا نوفق بواحد يقدر على إفادتنا (لعل وعسى. قلت).

أعطيته السماعة، راح صوته يرتفع تارة وينخفض: لا أحد يستطيع الوصول إليها؟ الطيران؟ تسمعون صوتها إلى الساحة؟ صحيح، كيف لمخلوق أن يقطع هذه المسافة سيراً على الأقدام، في مثل هذه الحمى، صحيح؟ "اسأل مجرب ولا تسأل حكيم".

سقطت السماعة من يده، وصار كمن سقط في حضن هزيمة فظيعة. بعد لحظات، استجمع قواه، وقف. أخذ يتمتم:

ـ سأعود على طريقتي، فأنا لن أدخل النار بسببها، وأنا أعرف الحديث عن الرسول (ص): "دخلت امرأة النار في هرة، أمسكتها، لا هي أطعمتها ولا تركتها تقتات من خيرات الأرض"... وأنا مثلها فعلت.

ـ لا، أنت لم تفعل ذلك، أنت لم تتعمد ربطها لتحرمها الطعام. والله يعلم ما في القلوب. ثم إنه يتعذر عليك الوصول إليها، حتى لو كنت داخل البلدة، أنسيت ما حل "بأبو شكيب" كان ينقل جرحى بسيارته، تعقبوه وعاقبوه. أتعرف لماذا قتلوه؟

لأنه السائق الذي صمم على العمل، على نقل الجرحى، في منطقة اجتاحوها، واعتبروها خاضعة لسيطرتهم، نعم داسوه مع الجرحى السبعة، ولم ينج سوى طفل واحد، هل تعلم لماذا؟ لأن أمه ألقت به من الشباك، قبل أن يلتحم لحمها بحديد السيارة مع التراب.

أنسيت سيارة "البيك أب" التي أحرقوها بقاذف صاروخي في آذار سنة 1978؟ ماذا كانت تحمل سوى أطفال خائفين، ونساء وعجز. اجلس، فالعاقل من يراقب بصمت، ويتصرف بحكمة، فنحن نتعامل مع عدو حاقد أحمق. لا تتسرع يا رجل.

اجتماعنا الصباحي هذا اليوم الباكر، كنت تعودت عليه، وأنتظر جديده، مع أنني أتابع الأخبار من على شاشة التلفاز، ومحطات الإذاعة، التي ما فتئت تنشر تفاصيل الهجوم الصهيوني.

هذا اليوم، أخباره ساخنة، حارة، على عكس أيام الأسبوع التي كانت تزحف بطيئة ثقيلة على صدور الناس الحاضرين هناك بالنار، مع أطفالهم، والقلقين هنا، على مصير فلذ أكبادهم، وجنى أعمارهم، وعلى ممتلكاتهم الواقعة ضمن بقعة صغيرة احترق عليها شجر، ودكت بيوت، واستشهد جمع غفير من البشر. أخباره، يستقيها من مصادره، من أماكن يلفها مرات يومياً، هو يدور مثل عقارب الساعة، لا يهدأ، يتفقد محطات التجمع، وكل قرية لها في بيروت مكان يجتمع الأهل فيه، يترصد أخبار من استطاع الإفلات، أو تمكن من الاتصال بقريته التي لا يبقى فيها إلا من ذاق مرارة التهجير وذله، ولم يجد بيتاً عزيزاً يأويه. أو من قرر مواجهة المحتل، مع فارق كبير في امتلاك السلاح. فسلاح العدو المحتل طائرات حديثة ومدافع وصواريخ تطلق من البر والبحر، وفرق استطلاع "وكومندوس". أما سلاح الناس المقاومين فصواريخ كاتيوشا، وألغام أرضية، ورشاشات.

مع إرادة بالتصدي. بهذه الإرادة وبتلك الإمكانات، تقرر فرض واقع جديد، توازن حقيقي، يقضي برفع سيف المحتل عن رقاب الناس هنا، وبمنع تساقط قذائفه على رؤوسهم.

كان يتابع آخر أخبار القصف، ويعد البيوت التي قصفت وسويت بالأرض، ويحفظ أسماء الشهداء ومواقع سقوط صواريخ "الكاتيوشا" ولم يَنْسَ التحدث عن المستوطنين الذين نزلوا إلى الملاجئ هناك، في الأرض المحتلة في فلسطين. رفع يمناه وقال:

ـ قدر بقدر يا موسى. "مثل ما بتعمل العنزة بالسنديانة السنديانة بتعمل فيها".

ـ يعني؟

ـ يعني العنزة تأكل بلوط وأوراق السنديانة، وأوراق السنديانة وأغصانها تجرح جلدها (قال):

ولما سألته عن أخبار البقرة، زفر زفرة مُرَّة وقال:

ـ أوتظنني نسيتها، فالصبحة حظها سيئ، لأنني نسيتها مربوطة. ولكنهم ظلوا يسمعون صوتها لمدة يومين وليلة.

ـ وبعدها؟ قلت:

ـ وبعدها؟ ماذا تنتظر بعد؟ فأي عاقل يسأل عن مصير بقرة لا ماء قربها ولا طعام على معلفها؟

ـ ألم يستطع أحد من الصابرين هناك، عفواً.. ألم يستطع رجال المقاومة الوصول إليها؟

ـ أوتعتقد أن من يتصدى لإسرائيل في ظروف قاسية، وإمكانات محدودة يمكن أن يضع في حساباته بقرة؟

ـ ولم لا؟ (قلت)!

ـ وكيف يصلون إليها، والطائرات تلاحق كل متحرك؟ حتى أن امرأة من بلدة "شقرا" خرجت من ملجأ البيت الذي كانت تحتمي به، إلى بيتها لإحضار بعض الحاجات، ولما عادت مسرعة كانت الطائرات تنهال قصفاً على البيتين معاً.

ـ أمام هذه المراقبة الشديدة، كيف تتواصل عملية قصف صواريخ الكاتيوشا؟

ـ هذا ما يحيرهم، بل هذا ما يحير العالم. لقد أغاروا ثلاثين مرة على "وادي القيسية"، وبعد انتهاء الغارة الأخيرة بلحظات، انهالت الكاتيوشا على المواقع الإسرائيلية. هل تعلم من أين أطلقوها؟

ـ من "وادي القيسية" قلت.

ـ أحسنت. وأخبرك أنهم أحرقوا التين والزيتون، أحرقوا كل ما يمكن أن يظلل المقاومين، وبعد ذلك استمرت "الكاتيوشا" بالتساقط هناك.

ـ والناس، كيف يعيشون ضمن دائرة الموت المقفلة؟

ـ الله يدبرهم.

في صبيحة يوم العودة هذا، أمسك يمناي، وضعها على صدره، وقبل أن يسألني قلت:

ـ أمن فرح بالعودة أم من حزن على البيت والزيتونات والصبحة؟

حدق إلي وقال:

ـ الاثنان معاً.

ـ تفضل نتناول طعام الفطور.

ـ لا، شكراً، فأنا منذ أسبوع، لا أحس رغبة بالطعام.

ـ أنت تحيرني، ما دخل الطعام بانقطاع أخبار بقرة؟ أنت ترى شعباً بكامله، يتعرض للإبادة، للقتل، للحرق، للاقتلاع، وأنت لا تفكر إلا ببقرة! أينتهي الكون بموتها؟ أهي أول بقرة تنفق؟ هذا إن نفقت؟

ـ لا والله، أنا لا أنسى الناس ومصائبهم، ولكن الناس ظلوا صامدين بمحض إرادتهم، هم قرروا الصمود والمواجهة، بل هم يحسنون التعامل مع الواقع كل مرة يتعرضون فيها للحصار.

أما البقرة فلا تقدر على فك رباطها؟ لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

ـ طيب، ادخل نتناول الفطور ثم...

ـ ثم ماذا؟ دعني أذهب، سأعمل على جمع شمل العائلة استعداداً للمشاركة في "مسيرة العودة" المقررة قبل ظهر هذا اليوم.

ـ من قال إنك ستكون وحيداً في مسيرة العودة، أم نسيت أنني تركت ورشة بناء بيت وسط هجمات إسقاط كل واقف في وجههم.

بعد ساعتين وربع الساعة على بدء انطلاقة "مسيرة العودة" كانت القرى، ومفارق دروبها مناسبات لقاء، حزن وسرور معاً. أعراس العودة كانت تشتعل فرحاً في صدور العائدين، ومراجل الغيظ تغلي فيها حزناً على أحبة رحلوا، وأرزاق احترقت.

وصلنا مدخل بيت أبي محمد، أحسست للمرة الأولى، بشوق عارم لمعانقة كل شيء، البيت وجدارانه، أشجاره، صفة الحجارة المتلاصقة للمدخل والعريشة والتينة والزيتون.

حدقت في صنوبرات المدخل، رصدت فيها شوقاً عظيماً لمعانقتنا. كانت السروة الكبيرة المغطاة بغبار كثيف، تنحني وترتفع، تومئ إلي كي أضمها.

مشينا معاً، وراءنا مشى أفراد العائلة. سرنا بحذر شديد. المنزل قائم وقد جلله غبار حرائق وشظايا ومسامير قذائف انفجرت في الجل الملاصق وعلى امتداد المدخل.

تقدمني وهو يحمدل ويبسمل، وعيناه تتفقدان كل شيء، قل تلتهمان كل المواقع. خلت أنه سيتوقف أمام العتبة، ينحني، يقبلها، أنه سينزل إلى الجل يتفقد أمكنة سقوط القذائف، لكنه ظل متابعاً سيره صوب الإسطبل، حيث وأل الدجاجات والتبانة ومربط الصبحة.

"الصبحة، أي لحظة لقاء هذه، راحت تنفخ في مخيلتي، تنفجر، وتأكلها..." هذه الصورة، تخيلتها وأنا في طريقي إليها.

وصلنا، الله! لا رائحة موت ولا من يحزنون! سرت وراءه كمن يفتش عن شيء ثمين أضاعه. كان الباب مفتوحاً، خفق قلبه، أسرع كما دقات قلبه، أسرع أكثر، وجدها مربوطة تجتر، الماء بقربها.

ـ الله أكبر.

قالها أبو محمد وخر ساجداً إلى الأرض، وهو يتمتم:

تمت فرحتنا. الحمد لله رب العالمين، الشكر لك يا رب.

الصبحة عندما سمعت صوته، قامت ثم أطلقت صوتاً يشبه صوت باخرة تحيي زميلة لها في عرض البحر. راحت تحرك ذنبها يميناً ويساراً. وتلوي رأسها تحبباً.

قام يتحسس ظهرها، يمسد عليها صعوداً حتى رأسها، بهدوء متناه، طوق رقبتها بذراعيه، تنهد طويلاً، غامت عيناه، كمن يقفلهما على حلم جميل.

شرعت الصبحة تداعبه برأسها، بقرنيها. بلسانها الذي راحت تمرره على ثيابه... وقعت عيناه على عينيها. كانت حبات الدموع تتلألأ على حدقتيهما. وعناق حار يجمعهما وسط عائلة مكتنزة القلوب حباً، وفرحاً، بهدوء العودة المشرفة، حيث قامت معادلة رعب بيننا وبين الصهاينة للمرة الأولى.

راح أبو محمد يتمتم مصوباً حديثه إلي:

ـ أرأيت، إنها حية ترزق!

ـ أرأيت أنت؟ لله درهم! استطاعوا الوصول إليها! (قلت).

ـ بل حياهم الله، إنهم أبطال، لم ينسوا بقرة في زمن الحرب (قالت زوجته)...

□□

تـــــــشكيل

□ أنيس إبراهيم *

لوحة:

كان فجراً وانياً ذلك الفجر الذي أفقت فيه بعد أربعين عاماً، أتلفّت إلى الوراء وإلى الوراء، أعاود ترجيع حنيني إلى زمنٍ كنّا معاً، وكانت الدنيا ذات صباً ــ تشعل التوق في أوردة القلب لامتلاك المستحيل.

خطوط:

مثل عمري المنكسر انكسرتُ، وفي الحلق جفاف وفي العينين رماد، وسألته: هل وصلتَ؟ وكيف وصلت؟!.

وبريش التّيه الملوّن المزهوّ أجاب:

الخطّ المستقيم مجموعة من النقاط ذات امتداد واحد وهو الأقرب مسافة بين الهمّ والوصول.

ـ لكنّ الله تعالى قال: ﴿يبغونها عوجاً﴾!.

لوحة:

سلكت الدرب ذاته إلى الفيء ذاته، في دالية فوق مصطبة تسند جدار بيت طيني، ترفّ جفونه مع نسيمات غربية توشوش أوراق الدالية وتهدل لها في كوى البيت ذكور الحمام.

سلكت الدرب، أو هكذا خلتُ، وربما خيّل إليّ، لكنما كل شيء قد تغيّر، اتّسع الدرب، وفاض بأرتال السيارات، ولم تعد أشجار الزيتون تعاكس السير هرباً إلى الخلف كأنما مدفوعة برياحٍ هوجٍ، تمرق أمام نافذة السيارة ما يكاد يلحق بها البصر.

إذن عيناي قد تغيّرتا، فلم تعودا عيني طفل ورأسي قد تغيّر فلم يعد ملعباً ومستراحاً للأحلام كل ما فيها جديد ونوازع نفسي قد تغيرت، فلم تعد تدهش لاكتشاف، والقلب لم يعد يهفو، لعلّي قد سلبت غلالةٌ اسمها البراءة، أو لعلها رانت على قلبي آثام خطاتي، أو أن الروح إلى همود.

وصلت، أو هكذا خيّل إليّ، الدرب المنعرج الضيّق مازلت أعرفه، لكني لم أجد درباً، والبيت الطيني الأليف والدالية والحمام جثم مكانها صرح كأبي الهول، حتى النسيمات الغربية شلّت، إذ أنه لا نسيمات غربية بغير أوراق الدوالي أو هديل الحمام.

خطوط:

الخطوط المستقيمة نادرة جداً في الطبيعة، الطبيعة تتشكل من منحنيات أي اعوجاجات لا حصر لها، إذا كانت في الطبيعة كذلك فلا وجود لها في الحياة، فلماذا يتشبّثون بالخط المستقيم؟!.

لوحة:

أمّ إبراهيم تؤكد أنّ ضرّتها ذات الفم الأعوج، والعين الشتراء سلبت عقل زوجها بابتساماتها ذات العوج حيناً، وغمزاتها ذات الميل أحياناً، وترى ـ من جديد ـ جارتها الأرملة تغزل خيوط شبكتها متداخلة لفيفة عوجاء كبيت العنكبوت، العالق فيها لا يخلص منها، وقد صمتت ترقب الساعة التي يسقط فيها زوجها فتتشفّى، وتنتقم من الضرّة العوجاء، وتمنّي نفسها: "الحبة تدور وتدور، ثم ترجع إلى قلب الطاحون".

خطوط:

الصعود لا يكون بخطٍ مستقيم، والنزول لا يكون بخط مستقيم، وذيل الكلب لن يستقيم أبداً. فتعال نتّفق على الخط المستقيم.

أنت تؤكد: ما نفذت من أقطار الأرض إلا بسلطان. فصار لزاماً علينا أن نتّفق على السلطان أيضاً.

لو كان للإنسان عين ثالثة من الخلف، لرأى خلاف ما رأى.

ولذا وضعوا للبغل طماشتين إزاء عينيه فما عاد يرى إلا باتجاه واحد وما عاد يعرف غير الخط المستقيم.

طمّاشتان هكذا إذن، الآن بان الدرب البيّن، وما عليك إلا أن تسير، وتسير، ثم تسير.

الخط المستقيم! دارت الفكرة في رأسي الذي لا يفتأ يدور، ويدور، إنها فكرة مسطّحة مخاتلة لا عمق فيها ولا غناء، بل هي فاضحة كمن يضع الملح على الجرح كي ينزّ الصديد.

لوحة:

أتذكر؟ كنّا توأمين، اغتذينا من ثديين ناشفين، وشربنا كأسيّ الدهر، وتفتحت رؤانا على الأحلام ذاتها، وتوضعت تلافيف دماغينا التوضّع ذاته، فكيف خاتلت بنا الرّؤى؟ وباعدت بيننا السبل؟.

خطوط:

لم نتّفق ـ وفي ظنّي ـ لن نتّفق على الخط المستقيم، ولا على المنحنيات والدوائر، وأنصاف الدوائر، فما تراه مستقيماً لا وجود له إن في الكون أو الحياة.

لوحة:

كلّ ما في الأمر أن الحياة شراكة بيننا، واحد ناورها وخاتلها فخال نفسه امتطاها، وواحد ناوأها ونازلها فنزلت به إلى الدرك الأسفل إلى بوابة الجحيم.

نحن يا صاحبي كجراء القطّة يسمن فينتفخ من يعرف كيف يداور ليلتقم الضرع، ويهزل من لا يعرف من أين تؤكل الكتف.

إطار:

البداية نقطة شراكة بيننا، ثم انتقال في دنيا الله، فانتقال، ثم! يا حرف العطف كيف انعطفت بنا الدروب؟! فلا كنت ولا كان إلا نقيضين لولا لحمة من وفاء لأكل واحدنا الآخر، هذا إذا لم يكن قد فعل.

فضاء:

لنلوِ عنق الزمن، ونعد إلى البدايات، إلى بيتين من طين ومصطبتين وداليتين، إلى البساطة بكل دفئها وأمانها ودهشتها، منها أرى: رأيتَ برقاً خلّباً وبريقاً فتوسمتَ الخلاص، أنت من السابلة أيها السيّد، أنت رقم، وبضربة سيف أو قلم لا تعود شيئاً مذكوراً عجباً كيف لازال في فمك النشيد الأول الذي لا يبلى؟!.

امتداد:

أمّا الصحب فقد زينوا ـ ولازالوا ـ تلك الغواية، ولست في سلّم التراتب أرفع من طبل في عرسٍ ممل لأن العروس كانت فقدت بكارتها ولا معنى لكل ذلك الهرج، وضجيج بغير صدىً، وجعجعة بغير طحن.

الصحب واحد رماني ليتعلم القنص، ويعلو بجرحي، وواحد تركني منشفة يتمسّح بها كلما عاودته صحوة من ضمير.

تأمل:

هي ريح صرصر عاتية، مافيا هوجاء ضربت بنا، فأذرت كل واحد في اتجاه، وعلى شفا المنحنيات، واحد بهرته الأضواء فأعشى، وواحد لازال يتلمّس ويتقرّى طريقه في الظلام.

□□



❑ نصر محسن *

بين السنكرية وتلة الهوى هذا النهر الجاف، تواعدنا أنا وبرهان أن نلتقي هنا كل يوم، نمشي شرقاً بمحاذاة النهر، كان سهلاً علينا أن نعرف الطرف الغربي للنهر هناك بحر، مساحة زرقاء واسعة، برهان يقول إن البحر بركة كبيرة ممتلئة بالماء والأسماء، وأقول إنه كائن رجراج يتخبط في تلك البركة، ولا يستطيع الخروج.

الصعوبة كانت أن نعرف منبع النهر من الجهة الشرقية، دائماً أراهنه ودائماً أربح الرهان، اخترع اسم قرية ينبع النهر منها فيتوقف برهان مندهشاً، ثم يهز رأسه على قناعة وإعجاب.

وكان لابد له بعد كل خسارة أن يسجل انتصاراً، يدعي أن عمه مختار تلة الهوى، أتظاهر باللامبالاة، وأقول إن عمي أيضاً مختار السنكرية.. نختلف كثيراً، نتعارك، وانتصر فيلوذ إلى الاستسلام، وقد تدمع عيناه.

هناك في الأسفل بركة ماء، تركها النهر قبل أن يجف، نزل برهان مسرعاً، صرخت برعب:

- ارجع يا برهان، فالنهر قد يأتي في أية لحظة.

لا يهتم لخوفي، ولا لصراخي، هو دائماً هكذا، يهز يديه متحدياً، يخبط كفيه على مؤخرته، يصرخ بأصوات منكرة، وسخر من خلال حركات وجهه المستنفزة.

- ارجع يا مجنون، ولا تضطرني لأن أقفز من هنا، وأعيدك بالقوة.

يرفع نظره صوبي، يراني أتهيأ للقفز، ينعقد لسانه على خوف شديد وهو يقيس المسافة بيني وبينه. الحافة مرتفعة جداً، ولا شك أن من يقفز عنها سينتهي جثة تهمد سريعاً، يبحلق برهان في وجهي ويشير إلي لأهدأ، ثم يستدير ويعود صاعداً ومخذولاً.

إحساس بالانتصار يجعلني أتآمر عليه، وإحساس بالضعف والهزيمة يجعله تابعاً لي. يقول بانكسار:

- كنت سأصطاد بعض الأسماك، ألست جائعاً؟

أجيبه معنفاً:

ـ لا. لست جائعاً، إياك أن تعود إلى جنونك هذا مرة أخرى، أنت لا تعرف النهر يا برهان حين يجيء متدفقاً، يدفع في طريقه كل شيء، وأنت أصغر الأشياء التي ستندفع، انتبه لنفسك يا صديقي.

* * *

يجلس قربي، أشفق عليه، أنظر إلى وجهه لحيته طالت كثيراً، أمد يدي إلى لحيتي، أمسدها، أحس بها أطول من لحية برهان. يعترض حين أجاهر:

ـ لا. أبداً لحيتي هي الأطول.

أصرخ في وجهه:

ـ بل لحيتي.

يزم شفتيه، ويهرش في لحيته، تدور حدقتا عينيه على حديث سيحكيه:

ـ ما بك يا برهان؟

يجلس، ينكس رأسه بحزن:

ـ الكلبة، زوجة أخي.

أجلس قربه، أحترم حزنه الجليل، أصمت منتظراً، فيتابع:

ـ دائماً تحرض أخي علي، يركلني، يشدني من لحيتي، ويشتم كثيراً، يا له من نذل هو لا يحترم أخاه الكبير، أنا أخوه الأكبر، وهو يضربني ويوبخني دائماً، وزوجته الكلبة تبصق في وجهي. ملعون أبوها.

أتذكر أخوتي، فأغتاظ وأنهض، أنظر إلى الماء الراكد، هناك في الأسفل، أشرد، ويطول شرودي.

ـ بم تفكر؟

أهز رأسي متحسراً:

ـ أترى تلك الصورة يا برهان؟ أتعرف صاحبتها؟

يجول بنظره كالأبله:

ـ أية صورة؟ لا أرى شيئاً.

أغتاظ:

ـ لأنك أعمى.

يقترب مني وهو يشد بنطاله المهترئ.

ـ سامحك الله. أين الصورة؟ دلني عليها.

أتناول حجراً كبيراً، وأقذفه إلى الماء:

ـ انظر، هاهي، هناك على محيط الدائرة. ألا ترى الدائرة؟

راح يحدق، ينقل نظره متابعاً الدوائر المائية، تخرج من مكان سقوط الحجر، ثم تبتعد وتتلاشى. يمط شفته السفلى ويبحلق باندهاش:

ـ ما أجملها!!!

يغمرني إحساس بالرضا والزهو:

ـ إنها خطيبتي.

ـ محظوظ أنت يا صديقي، أهنئك على اختيارك.

أتابع تموجات الماء باعتزاز، ألاحق صورة خطيبتي، أمشط بنظراتي ضفائرها، أجدلها وأعقدها إلى الخلف، أغمض عيني على فرح وانكسار.

زمان مضى، كنا سنتزوج، لكنها ماتت. أهل السنكرية حزنوا جميعاً وراحوا يواسونني، ثم تحولوا، فراحوا يشفقون، ثم سيخرون، يرسلون أولادهم إلي، فأغني لهم وأرقص، يرمونني بالحجارة والشتائم.

زمان مضى يا برهان.

يتناول برهان حجراً ويقذفه:

ـ وهذه خطيبتي، ابنة مختار تلة الهوى.

ـ ابنة عمك؟

ـ لا .. لا نعم ابنة عمي، نعم. المختار هو عمي. هل نسيت؟

ـ لا. لم أنس.

ورحنا نتابع صورة خطيبة برهان.

* * *

برهان يجوع دائماً جوعاً قديماً يدفعه إلى البحث عن شيء يأكله، حكى لي طويلاً عن طفولته، حرمانه وجوعه، أيام الشقاء السود. أرامقه وهو ينهض، يبتعد عني ويغيب في دغل قريب، ليعود ببعض الأعشاب البرية:

ـ يا مجنون يا برهان. هذا لا يؤكل.

ـ بل يؤكل. ما أطيبه!

وراح يحشو فمه بتلك الباقة الخضراء الندية. منظره وهو يأكل أثار لدي شهوة الطعام. تناولت منه وحشوت فمي، تقززت:

ـ إنه مر يا برهان.

التفت إلي وهو يلوك بشهية:

ـ بل لذيذ. هندباء، ألا تعرف الهندباء يا صديقي؟ أليس في السنكرية هندباء؟

أجبت بسخرية:

ـ السنكرية فيها كل شيء.

رمقني بنظرة ذات مغزى، ابتعد عني لئلا تطاله كفي:

- وهل فيها صبايا جميلات؟

فجأة تثور كرامة قديمة. تذكرت خطيبتي التي ماتت، صاحبة الصورة الخارجة من الماء، ازداد الغيظ، وامتلأ رأسي قهراً، رغبت بأن أحمل برهان وأرميه من فوق الحافة. نظرت حولي، رأيت الظلال تتطاول، رفعت نظري إلى السماء، الشمس تودع الكون وهي مغربة، طغى علي حزن عميم، رغبت بالبكاء، نكست رأسي وتمنيت أن أبكي. اقترب برهان، وضع كفه على كتفي معتذراً:

- لا تؤاخذني. كرمى لله.

همست بغيظ وحدة:

- اخرس يا برهان. اخرس.

***

نهضت مغتاظاً، ورحت أنفض التراب عن ملابسي، فكرت بأن أترك برهان، وأعود إلى السنكرية، هممت بالمغادرة، فقطع علي الطريق، وقف أمامي رافعاً يديه ومعترضاً طريقي:

- والله لن تذهب قبل أن تسامحني.

- أنت حقير.

- أجل. أنا حقير وابن كلب. سامحني أرجوك.

صمت المكان له قدسية مميزة، لا يعرفها إلا من عزل نفسه في هذا الوادي وقت غروب الشمس، بدأ النقيق يتعالى، ويختلط بأصوات حشرات لا تسمع إلا في هذا الوقت، شعرت بمحبة تشمل الكائنات كلها، ابتسمت وأنا أرمق برهان، اندفع صوبي وعانقني. انتقلت قدسية المكان إلى قلبينا فجعلتنا نخشع ونهدأ.

تخاصرنا، اقتربنا من الحافة، انعكست الأشعة المذهبة على صفحة الماء الساكن، وحشة عمت المكان، تناولت حجراً وقذفته، كشفت الدوائر وجه رجل طاعن في السن.

قلت لبرهان:

- تلك صورة مختار تلة الهوى.

- وقذف برهان حجره بتحد:

- وذاك مختار السنكرية.

وراحت الأحجار تتقذف، وجوه كثيرة تظهر، تبتعد وتتلاشى، بعض الوجوه جميلة، وبعضها الآخر بشع:

- ذاك وجه أخيك يا برهان.

- أجل. انظر جيداً ذاك وجه زوجته، الكلبة.

لم تعجبني الوجوه التي يخرجها برهان:

ـ تعال نقتسم الماء يا برهان. أبعد وجوه جماعتك عن وجوه جماعتي، أبعد مختاركم وأخاك وزوجته عن أهل قريتي. أبعدهم يا برهان. أبعدهم.

نظر إلي كالمخبول:

ـ حسناً سأبعدهم. وهل وجوه جماعتك أجمل؟

ـ بلى. أجمل.

ـ بل وجوهي هي الأجمل.

اقترحت أن نحتكم إلى الماء، وافق برهان على أن تكون الدوائر الأكبر هي صاحبة الوجوه الأجمل. تناولنا الحجارة، وبدأنا نقذفها بقوة.

* * *

الدوائر تتسع وتتسارع، والوجوه تخرج وتصطف، الحجارة تنقذف، والأيدي تشير للوجوه بالخروج والاصطفاف، شكلت الوجوه في الأسفل فريقين متقابلين، توقفت عن رمي الحجارة:

ـ يا مجنون يا برهان، أتريد إشعال حرب؟!

نهض وصاح بلا مبالاة:

ـ أنت بدأتها.

ـ بل أنت يا برهان.

ورحنا نتبادل الاتهامات والتهديد والصراخ، وقبل أن نتصارع تدفق النهر من الجهة الشرقية. أصغينا بحذر، ثم بخوف شديد، الخوف على مصير الوجوه المنتظرة إشارة البدء.

نظرت إلى وجه خطيبتي، كانت في المقدمة، ابتسمت لي وأرسلت قبلة في الهواء. رمقت فريق برهان، كانت الوجوه كئيبة وخائفة، بان وجه زوجة أخيه، ووجه أخيه الجبان، ثم انفرد وجه مختارهم المتحير، وتوارى وجه خطيبته الحزين. ازداد هدير النهر، واقترب تدفق مياهه، أشرنا إلى الفريقين بالعودة والاختباء، فعادت الوجوه سريعاً إلى الماء، ثم هدأ الهدير.

الشمس اقتربت من الجبل الغربي، وامتدت الظلال أكثر فأكثر، حتى غطت المكان كله، ارتفع النقيق، ثم هدأ، امتلأ المكان برائحة المساء، وصمت الخواء.

شبكت يدي أمام صدري ورحت أتذكر الوجوه الجميلة القوية لفريقي، ووجه خطيبتي الرائع، أحسست بطعم قبلتها. ثم مررت سريعاً إلى وجوه فريق برهان الضعيفة، تمعنت في وجه أخيه وزوجته، أحسست بتعاطف مع برهان، نظرت إليه نظرة إشفاق، فوجئت به يشبك يديه أمام صدره، ويمسح وجهي بنظرة الإشفاق ذاتها.

□□

حضور فاطمة

□ حنان درويش *

الوقت احتفال، وأغنية الأصيل تمنح المكان أسئلة وأجوبة تتماهى في فضاء واحد، الدكان مشرعة على سوق أخذ يفتح أبوابه بالتدريج. يضج بالناس بعد قيلولة قصيرة. يغرس "أبو نعمان" قدميه في بوابة دكانه لا يتحرك، وحدها أفكاره تسرح من رأسه إلى انبهار الامتدادات اللامتناهية، ومع تنسم فوح الدقيقة القادمة التي تساوي عمراً بحالة، تتملس يداه أشياء كثيرة.. المذياع، حافة الجدار، الكرسي المجاور، صوت أم كلثوم، ثم تسقط في الفراغ، تبحث عن طرف ملاءة سوداء، أصبح لونها سيد الألوان.

في زمن العطش إليها، يحضره وجهها مشفوعاً بالإلفة، مشكلاً من بدايات النهار، قامة لهذا الوقت، تشبه قامات أخرى تمتد من أول الوجد، إلى آخر الوجد، ومن أول السؤال إلى آخر السؤال:

متى ستمر فاطمة؟.. متى سيكون الحلول؟

في المسافة، بين الفقد والوجع ظلت مخبأة، وظل يعاني حرقة الغياب. ذاكرة الرأس شاخت، لكن ذاكرة القلب لم تشخ، لذلك.. يعترف أنه ما زال يشتاق، وأنه ما زال ينتظر، وأنه لم يستطع النسيان، كيف يهرب منها، وهي التي كانت صديقة الأعياد، وبلسم الجراح. كيف يسلو ووصيتها تميمة نائمة في دمه من ألف عام، تواصل تذكيره بألا يفتح الأبواب إلا للشموس والعنادل والأغنيات، ولأنه لم يكترث بـ "لا" الوصية، ترك النافذة مفتوحة، فتسلل الصقيع والريح، وحاول كم هائل من الغبار التراكم فوق مرايا الروح.

مرضت "فاطمة" ذبلت، ومال الجيد، وشحب الخد. انتظر طويلاً شفاءها.. لكنها لم تشف، والغصن المنهك تناءت عنه مواسم الإيراق، أيام مرت، تحول فيها البيت الذي كان مدينة للحنان إلى قفر موحش دقت فيه طبول الغربة، وهجرته العصافير، ومساءات الخير، وصباحات النور، ورائحة الدفء في قهوتها الممزوجة بأنفاسها وبالذكريات.

"اتركها"... قالوا له..

القبيلة كلها، فرشت رملها، ألقت ودعها، وراحت تقرأ، وتصدر القرارات بشأن الأمر المعلق، مبررة لنفسه قول الفصل فيما يخص الأمر.. فالمرض خطير، معد، نتائجه واضحة لا تقبل أي جدل.

ارتجف في مكانه، وهو لا يزال واقفاً عند بوابة الدكان يستعيد الماضي. انتفض مثل عصفور باغته المطر، ساهر في غيمة حزن.

ـ "كيف لعربة الذكريات ألا تمر بيوم الفراق الأخير"؟؟

صرخت حينها "فاطمة" وهما ينثران احتضارهما كلمات مثقلة بالاغتراب:

ـ "ما حاجتنا للوداع"؟

ثم انفلتت منه، وغابت. سنوات مرت، ولم يرها، كان يترقب أخبارها ويهوم في فضائها المستحيل، يقترب منها ويبتعد في مناورة تبعثره كل ليلة تحت شباكها، لعله يلمح بصيصاً من ضوئها، أو يسمع ترجيعاً لصدى صوت يشبه صوتها. وقت أشعث ولى، حفظ فيه عن ظهر قلب سمات الطريق المؤدية إلى بيتها.. عدد حجراته، وجوه عابريه، ألوان أبوابه، أمنيات أطفاله، أسماء سكانه.. ما يحبون، ما يكرهون، ما تدبره خلواتهم، وما تخيطه أحلامهم من قمصان. كتب على حدود النجوم اسمها، ونقش عينيها في كل اتجاه مشى إليه، وأشعل أصابعه نذوراً كي تعيش.. وفي واحد من صباحات الانتظار، تقاطر إلى سمعه بأن "فاطمة" شفيت، شفيت تماماً. لم يصدق بادئ الأمر ما تناهى إليه، وقف مأخوذاً تتقلبه أمواج، وتتناهبه نوايا، كطفل مشاغب غاص فيها حتى أذنيه، ضحك حيناً، بكى حيناً، احتار:

ـ "هل سمعت نبوءة، أم بشارة، أم مجرد تخمين"؟

وعندما تيقن من صحة الخبر الذي أنار الدنيا، وشعت قناديله في كل مكان، ركض صوبها بدمع يهفو، وحب يصبو. طرق بابها، ناده، أجابه صوت:

ـ ماذا تريد؟

ـ أريدها.. هي لي، وليست لأحد سواي.

ـ لكننا..!

لم يدع الصوت يكمل. دخل إليها فارشاً على عتباتها ندماً لحوحاً، وقلباً كطير القطا، وتوسلاً يحط عند مشارف القبول:

ـ ألا تذكرين.. فاطمة؟..

ـ لا.. لا أذكر.

أجابته مشيحة وجهها عنه.. وكلما اقترب أكثر، تضاءل الأمر، وصار مثل طيف دخان. أدارت ظهرها، لا تلتفت إلى الوراء ولا تجيل النظر، لكنه كان يحس بحوار روحها يحاذيه، وبأنفاسها الساخنة تشرش بين ضلوعه، وقتها بدا صغيراً صغيراً مثل قصفة عود، وبدت كبيرة كبيرة مثل شجرة وارفة تنهد نحو السماء، عاد بخفي حنين، يعض الأصابع، مؤنباً نفسه على خطيئة لم تمت.. فالمسافة بينهما صارت بعيدة بحجم الاحتراق، وحجم الذنب.

في أصائل النهارات.. كل النهارات الباسمة والعبوس، يقف "أبو نعمان" بسنواته المترامية على مجامر السبعين من العمر، أمام باب دكانه، منتظراً دقيقة عبورها، ينحني أحياناً، فيرتب الفاكهة والخضار، وأحياناً أخرى يرشها بالماء... يمسي هذا، ويحاور ذاك، متشاغلاً عن القلق الذي يساوره بأي شيء يملأ صدى حركة السوق من منبعه إلى مصبه.. يهزج قلبه:

ـ "الآن ستجيء... هذا هو موعدها".

حين تهل "فاطمة من بعيد" ينبت تحت قدميها الزهر، ويضج رفيف ملاءتها حبقاً، ويتأهب الضوع لاستقبالها.. وتتراقص وجنتان مجعدتان، وتبدأ الدقيقة مهرجانها بسيل زاخر من التداعيات، ترده إلى أربعين سنة خلت، يزيح عن الملامح هباب الأيام، وتعب العمر، فيرى فاطمة "صبية"، جميلة، متألقة، قريبة منه كأنها لم تغب عنه ليلة واحدة. يتغامز الحاضرون، يتهامسون، يبتسمون، يطلق جاره "أبو جميل" ضحكة، يرفع صوته مشاركاً سيدة الغناء احتفاءها بشمس الأصيل:

"أنا وحبيبي يا ليل نلنا أمانينا".

أما "أبو نعمان" فلا يسمع أحداً.. يتابع فاطمة كنسمة صيفية مسافرة، تغيبها عشرات العيون إلا عيناه فقحل عيناه، تلاحقان أطراف ملاءة سوداء إلى حيث تمضي، تدلفان معها صوب شارع فرعي في آخر السوق، ينبسط، ثم يضيق ليصبح ممراً يوصل إلى بيت جميل، يندفع من عبه أطفال صغار يتصايحون:

ـ "جاءت جدتي.. جاءت جدتي".

❑❑

الدوامـــة ...

❑ رياض طبرة *

هل تخرج نرجس الناجي من دوامتها؟ ولكن كيف؟ قالتها وهي تتأمل عصفوراً صغيراً كان يغرد على فنن، ثم كنَّ فجأةً وكاد يتخفى كلية بين ورقتين، التفتت إليه ثم وزّعت بصرها في الجهات كلها، يا إلهي صرخت... باشق يحوم يبحث عن طريدته، غريزة العصفور تدفعه إلى الاختفاء ريثما ينزاح الخطر، هل حالي مثل حاله؟ هل أحاول الفرار مما أنا فيه؟

الباشق ذكّرها ببعض الذين لا يكادون يرونها حتى تتفتح شهية مخالبهم، فتحاول الانكماش على ذاتها كي لا يروا المساحات الرائعة في نفسها قبل أن تغريهم الإضاءات الفاتنة في جسدها...

منذ أشهر تجاوزت غصتها مع هؤلاء البواشق، لكنهاتحولت إلى مجسم مادي للقلق، لا تعرف كيف تنجو من جانب منه حتى تقع في مثيله أو أكثر منه شدة؛ لكنها وبسبب ثقافتها ووعيها المبكر على الحياة أدركت، والإدراك هنا حالة فطرية، للدوامة فقد ضاقت الخيارات أمامها حتى باتت إما الهجرة بما تعنيه من قفزة في المجهول أو العراك فوق رمال متحركة.

نرجس ابنة الهجرة المبكرة عرفت الغربة والاغتراب في سنيها الأولى، لكنها لم تنس موقعاً واحداً من مواقع الوطن، فأبوها كان حريصاً على ذكر كل ماهو جميل فيه، وكلما كانت تسأله، طالما أن الوطن جميل إلى هذا الحد لماذا جئت بنا إلى هنا يا أبي؟

تقولها ببراءة الأطفال وتنتظر الجواب، أما اليوم عندما تتذكر ذلك تعفو عن أبيها ولا تحتاج منه إلى جواب، اليوم هي في الموقع والموقف ذاتهما وما عليها إلا الاختيار....

* * *

كان اختيارها في الذهاب إلى السفارة، وأمام بابها الخلفي وقفت لحظات مع الواقفين أدركت أن الانتظار هنا لساعات سيجعلها تعزف عن فكرة الهجرة، ما عليها إلا الاتصال وأخذ موعد مسبق...

ولما عادت إلى المنزل لمحت في نظرات الوالدين سؤالاً لا تملك الإجابة عليه...

أحست أمها بفطرة الأنوثة حالة الانكسار عند ابنتها؛ وللمرة الأولى منذ أمد بعيد تطلق عبارة منسوجة من حنان الأم...

ـ يابنتي الله يقدم ما فيه الخير.

دخلت نرجس غرفتها بهدوء، وسكينه افتقدتهما منذ أمد بعيد ، فتحت صفحة من كتاب تلملم مافيه من عزاء: إنَّ مع العسر يسرا إن مع العسر يسرا تذكرت موقع الكلام، عاجلها إحساس كبير بالانشراح فقفزت من جديد إلى حضن أمها...

ـ ياما الله يقدم ما فيه الخير.

ضحك أبوها وهزَّ رأسه فهمت نرجس على الفور مقصد والدها، أحست أنه يقول: نوبة من نوبات الفرح وتزول.

... أبي هذه المرة أنا عازمة على السفر ولن أتوانى... سأدع هذا القلق لعشاقه، من حقي أن أنال فرصتي خارج وطني، طالما أن هذا الوطن يشيح بوجهه عن أمثالي، كأنني لستُ ابنته مثلما أنا لستُ ابنتك...

... كيف يا نرجس وأنت صاحبة الوعي والإدراك؟ أبي هناك من يرعانا ويأخذ بيدنا أينما كنا ، لكننا لا نستطيع القول إنه ليس أباً لنا ، ما معنى الأبوة؟! إن لم تكن رعاية كريمة نابعة من الإحساس بالمسؤولية، أنت لم تقصر بشيء، لكنك لا تملك تحقيق ما أريد ، من حقي أن أسعى إلى غايتي إلى أن أجد الصدر الرحب والقلب الكبير وأستعيد أمني وسلامي .

ألم نغد جميعاً بلا أمن في غفلة من الزمن في لحظة لا نقدر على وصفها؟ فإن كنت أنت وأُمي قادرين على البقاء وسط هذه الدوامة فلكما ذلك.

ثم من أجل من سأبقى؟ أمن أجل ذلك الذي أبقاني مصلوبة على خشبة انتظاره، أأمني النفس بالأوهام من جديد ، وهو مازال يرفل بثوب هجرته الفاخر؟...

قد يكون الوطن ياأبي امرأة لرجل أحبها ، يعود من أجلها يبقى من أجلها ، وقد يكون الوطن رجلاً تشتهي المرأة أن تستظل بظله، تستمد من رجولته الأمن والأمان، لكنه لن يظل كذلك عندما تفتقد أبسط مقومات الرجولة في الشريك الذي تخلى عن شراكته.

وقبل أن تسمح لسيل من الدموع أن يتهاطل سمعت صوته الصارخ في أعماقها:

ـ اذهبي بنيتي إلى أقاصي الأرض، وابحثي عن ذاتك لكنني أقول لك بمحبة الأب لابنته: لن تجدي ذاتك إلاّ في ذاتك... ثقي بكل خطوة وأملئي نفسك بالطمأنينة، عندها ترين العالم كله بصورة مختلفة عما هي اليوم في نظرك.

سارعت نرجس إلى موعدها مع سعادة السفير، ثم نالت التأشيرة وحزمت خطابها لتودع بلدها الذي جاءت إليه لتقيم فيه إلى الأبد.

استأذنتها أمها في مرافقتها إلى المطار، فبلت على مضض بعدما كادت ترفض مخافة انتصار دموع الأم على القرار بالفرار...

في الانتظار كانت الطائرات القادمة تعج بالمسافرين العائدين إلى الوطن، فرص العمل هناك تضاءلت حتى كادت تنعدم، إذاً هي تغرد خارج السرب وتجدف عكس الريح، كم كانت الوجوه حزينة لأنها وجوه من فقد فرصة عمل له خارج وطنه ولا تدري متى تعود المياه إلى مجاريها...

محفوظة أنت يا نرجس، قالتها وهي تكاد تسلم بطاقة الطائرة وتضع حقائبها على الميزان، كيف حضرت لحظة مرت قبل عقدين من الزمن، كانت نرجس خلالها في الأول الثانوي وكان مدرس الوطنية يلح في

القول: إن الخلاص الفردي ليس خلاصاً، بل يكاد يكون هروباً لابدَّ منه أمام صعوبة أو استحالة الخلاص الجمعي.

ـ إذاً ـ أنت هاربة يا نرجس..

ـ لا لن أكون كذلك..

بحثت عن أمها في سطور الدمع وقد أخذ تهطاله يزداد، وأتت أمها في اللحظة ذاتها تبحث عنها.

تعانقنا... وفي الطريق إلى المنزل تضاحكنا قائلين.

ـ الله يقدم ما فيه الخير.

❑❑

قُبلة بالشماسي

(القصة القصيرة جداً- البناء والمعنى)

❑ د. محمد رياض وتار*

توطئة:

يخضع الأدب لقانون التطور، فتظهر أجناس وأنواع جديدة، وتختفي أجناس، فالملحمة- على سبيل المثال- ظهرتْ في الأدب اليوناني القديم، وازدهرتْ ووصلتْ إلى أوج تطورها، ثم اختفتْ، بعد أن تغيرت الظروف التي احتضنت ولادتها، في حين ظهرت أنواع أدبية أخرى، كالقصة القصيرة جداً التي وُلدت في التسعينيات من القرن العشرين، بوصفها نتاج مرحلة جديدة، وعوامل متعددة سياسية واقتصادية واجتماعية ، لعل أهمها نظام العولمة الذي أدخل الإنسانَ في سباق مع ذاته، وفرضَ عليه أن يعيش حالة استلاب في عالم مضطرب، السيادة فيه للأقوى، أما الضعفاء فيتحولون إلى عبيد يخدمون السادة الأقوياء.

وما إنْ ظهرَ هذا المولود الجديد، حتى كثرت التسميات التي أُطلقتْ عليه، فسماه بعضهم القصة القصيرة جداً، وأطلق عليه بعضهم تسميات كثيرة منها: مقطوعات قصصية، وومضات قصصية، وفقرات قصصية، ومقاطع قصصية، ومشاهد قصصية، وملامح قصصية، وخواطر قصصية، والقصة القصيرة الخاطرة، والقصة القصيرة الشاعرية.... إلخ.

وإذا كنا نرى أن من التسميات السابقة ما لا يمكن تعميمه على كل ما كُتِبَ تحت عنوان القصة القصيرة جداً ، ويبقى في إطار الأنماط السردية، فعنصر الشعر مثلاً لا يتوفر في جميع القصص، كما أن بعضها لا يتوافر على الخاطرة، ويبقى الشعر والخاطرة عنصرين يطبعان بعضَ السرود القصصية بطابعهما ، ويلونان السرد بصفة ما. لذا فإننا نميل إلى الرأي الذي يذهب أصحابه إلى أن تسمية القصة القصيرة جداً تبدو الأكثر دقة ، والإطار الذي يجمع بين جميع الأنماط السردية التي يمكن أن نجدها في هذا النوع القصصي الجديد. وهذه التسمية تركز الاهتمام على عنصرين يشكلان خاصتين ثابتتين وعامتين في هذا اللون من الكتابة ، وهما : القصر من جهة ، والقص من جهة أخرى.

وكما تعددت التسميات، تعددت المواقف من القصة القصيرة جداً، وانقسم الباحثون - شأنهم في كل جديد ـ إلى ثلاثة فرق: فريق وقف موقف الرفض، مدعياً أن هذا اللون هو من قبيل الشطط والبدعة، وفريق وقف موقف القبول، منطلقاً من الإيمان بالتطور، وبضرورة التجديد، وعدم الجمود والتوقف عند لحظة ما، أما الفريق الثالث فوقف موقف المنتظر الذي أرجأ اتخاذ موقف ما إلى الزمن الذي يراه هذا الفريق الفيصل في إطلاق الحكم سلباً أو إيجاباً.

يُعد نجيب كيالي واحداً من أهم من كتب القصة القصيرة جداً في سورية، بالرغم من أن ما كتبه في مجال القصة القصيرة جداً لا يتجاوز المجموعتين، صدرت الأولى في عام 1996، وحملت عنوان: (ميت لا يموت)، في حين صدرت الثانية في عام 2010، وحملت عنوان: (قُبلة بالشماسي)، وهي المجموعة القصصية التي سنتوقف عند خصائصها الشكلية والفنية بالإضافة إلى ما فيها من القيم الفكرية.

القيم الشكلية والفنية:

تحتوي مجموعة (**قبلة بالشماسي**) على تسعين قصة قصيرة جداً، وقد صنفها الكاتب في مجموعات، وجعلَ كلَّ مجموعة تندرج تحت عنوان، وذلك بحسب الموضوع، فنجد عناوين من مثل: مع الحب، مع السخرية، مدارات، حماقات، نباحيات، غضب.. فالقصص التي وُضعتْ تحت عنوان: (**نباحيات**) أبطالها الكلاب، وحملتْ عناوينها كلمة: (**النباح**)، والأمر نفسه ينطبق على القصص الأخرى، باستثناء قصة: (**حتى أنتم**) التي أدرجها الكاتب في باب: (**مع السخرية**)، مع أننا لم نجد فيها شيئاً من السخرية: (**في الصف الثالث الثانوي، وفي مطلع العام تحديداً لاحظ معلمُ اللغة العربية أمراً غريباً: أربعة من الطلاب ملتصقون بطالب كالأمير، وهم بجانبه كالأتباع يتباركون حتى بالهواء من حوله، أما المقعد فمكتظ بهم كباصات المدن الكبرى!**

ـ ما الحكاية؟ (تساءل المعلم في نفسه) هل هو طالب متفوق، وهذا الهجوم عليه هجوم على العلم؟ أم هو طالب خَلوق، يريدون قبسة من فضائله؟

لكنَّ السر انفضحَ سريعاً... كان والد الطالب المحتفى به واحداً ممن بيدهم الحلُّ والربط! حينئذ أدار المعلم وجهه نحو السبورة، مسحَ دمعةً كرجتْ على خده، همسَ في سره:

ـ آه حتى أنتم!)

في رأينا أن هذه القصة لا تنطوي على شيء من مقومات الأدب الساخر، وإنما هي قصة واقعية، منقولة بدقة عن الواقع. فإذا كان الأدب الساخر من أهم مقوماته المبالغة والتخييل، فإن نصيب قصة: (**حتى أنتم**) منهما ضئيل جداً. في حين نجد أن قصة: (**انقياد**) ـ على سبيل المثال ـ تنتمي إلى القص الساخر بامتياز:

(وجد نفسه منقاداً إلى رجل المغارة!

رجل المغارة عمره مجهول: مئة، ألف، وبعضهم يقول: إنه مات منذ زمن بعيد، وصار مجردَ شبح!

في ليلة الدخلة ترك عروسه، وأسرع يسأله: أيدخل مخدعَ الزوجية بالرجل اليمنى أم اليسرى؟

حاصرَ الأعداءُ قريته، فلفَّ ودار، ثم سلَّمهم نفسه دون قتال، لأنه لم يستطع الوصول إلى الرجل ليسأله: أيقاتلهم بالعصا؟ أم بالفأس أم بالبندقية؟)

من الواضح أن القصة السابقة فيها سخرية لاذعة من حال الجهل والتخلف التي يعيشها المجتمع العربي، ومن الواضح أيضاً أن القاص عمد إلى المبالغة ليسخر من جهل الناس وتخلفهم.

ثمة قصة أخرى هي: (**المرفوس**) تأتت السخريةُ فيها من المبالغة والتخييل: (**في عام مئة و... قبل الميلاد سدد إليه بغلٌ رفسة، كانت قياسيةً جعلته يسبح عدةَ قرون في الفضاء! عاد إلى الأرض في عام ألفين و... بعد الميلاد، طلبوا أوراقه، فتلعثم، فوجئ بالبغل نفسه يخرج من مكان ما، وقبل أن يرفسه، همس في أذنه:**

ـ عدم المؤاخذة.. مطلوبٌ مني رقمٌ قياسيٌّ جديد).

إن أهم ما في القصة القصيرة جداً هو التكثيف الذي يؤدي حتماً إلى قصر السرد، حتى إن القصة القصيرة جداً يمكن أن تكون جملة واحدة، وفي قصص نجيب كيالي ما لم يتجاوز أربع جمل سردية، كما في قصة (**انفجار**): **(قالوا له: نحن السادةُ رغم أنفك وأنف الملايين. قبِّلْ أيدينا، أو اشرب البحر.**

شربَ البحرَ الأولَ، والثاني، والعاشر، ثم انفجر في وجوههم).

ومن القصص ما تجاوز الخمسين جملة، ولاسيما القصص التي نهضتْ على الحوار بين شخصيتين، كقصة (**الوراء أحلى**).

غير أن معيار فنية القصة القصيرة جداً لا يتحدد بالقصر فحسب، إذ إن القصر سمة ضرورية في القصة القصيرة جداً، أي أن القصر وحده لا يصنع قصة قصيرة جداً، بل لا بد من شرط فني آخر تتحدد في ضوئه فنية القصة، وهذا الشرط هو: الإدهاش الذي يأتي مع نهاية القصة. فمن دون الإدهاش لا يوجد سرد قصصي، وتقع القصة في مطب العادية، ويتحول الكلام إلى كلام عادي.

ومن هنا، في رأينا، تتأتى صعوبة كتابة القصة القصيرة جداً، إذ من الخطأ الظن بأن كتابة هذا اللون الأدبي أمر سهل، ويكفي أن نأتي بفكرة ما لنعبِّر عنها بأقل ما يمكن من الجمل.

وقد استطاع نجيب كيالي في مجموعته القصصية القصيرة أن يحقق هذا الشرط الرئيس، فانتهت القصص جلها النهاية المدهشة، ويكفي أن نذكر مثالاً واحداً هو قصة (**بياض الورق**): **(قرر الكاتب عند خروجه من السجن ألا يتعامل مع الورق، وأقسمَ على ذلك لزوجته وأطفاله، لكنَّ الورق ناداه بعد أيام قليلة. كان بياضه طازجاً كضوء القمر، حليبياً كصدر امرأة. وضعَ الكاتبُ رأسه عليه ولم يمسك بالقلم، لكنَّ الورق تجسس على ما في رأسه، وكتَبهُ بالنيابة عنه).**

ونستثني مما سبق قصة: (**بقايا**) التي تناولتْ شعور الأديب بالحرمان، وبينتْ الوضع المعيشي المتدني الذي يعيشه الكاتب في المجتمع العربي، فهذه القصة تختلف عن غيرها في غياب عنصر الدهشة عنها، الأمر الذي جعلها تفتقر إلى أهم ما يجعل القصة تنتمي إلى القصة القصيرة جداً.

وكذلك نستثني قصة: (**مقام الشوق**) التي خلتْ من الإدهاش، وتحول السرد فيها إلى كلام عادي، يمكن أن يكون مجردَ جمل سردية في قصة قصيرة، أو رواية: (عند رجوعه إلى الوطن ذابَ قلبه كقطعة سكَّر.

في صالة المطار هجم يعانق أهله، أصدقاءه، حتى الحمَّالُ القادم لنقل الحقائب زقزقتْ قبلاته على خديه!)

البناء الفني:

ثمة أكثر من طريقة في البناء الفني في قصص نجيب كيالي، فنحن نجد أن بعض القصص مبني على التقابلات، كما في قصة: (**إعادة تكوين**)، وقصة: (**زلزلة إيقاعية**)، حيث نجد السلطان في طرف، يقف متحدياً، منتشياً باتساع إمبراطوريته، كما نجد في الطرف الآخر الشاب الذي يظهر في الربيع مبتهجاً بالحياة، ومتحدياً، ومعه شبان آخرون يخرجون في الربيع متحدين السلطان. وتنتهي القصة بانتصار الشبان، وهزيمة السلطان: (**سَرَتْ في الأرض زلزلةٌ إيقاعية باتجاه القصر، ورغم صلابة البنيان انفرط كبيت من رمل**).

وثمة قصص بُنيتْ على الحوار بين شخصيتين، كما في قصة: (**قبلات على الهواء**)، وقصة: (**ألعاب تسلية**)، وقصة: (**آه.. يا لا لل لي**)، حيث نجد حواراً رائعاً بين جاذبية عيون الصبايا وجاذبية الأرض، سعتْ كلُّ واحدة منهما إلى إثبات أنها الأقوى،

وانتهى الحوار بينهما إلى انتصار جاذبية عيون الصبايا.

وثمة قصص بناها الكاتب على مبدأ تحويل الحقائق إلى حكايات، كما في قصة: (**القمر الهارب**): (**نزل القمر من السماء ذات ليلة. أراد أن يتنزه في البساتين، لكنّ اللصوص حاولوا أن يسرقوه، فاختبأ في عينَيْ فتاة جميلة. هل هي زينب أم ليلى أم ميرفت؟ لم يعرف أحد. لكنّ العشاق وحدهم كلما أحبوا أقسمَ كلٌّ منهم أن القمر اختبأ في عيني حبيبته**). فقد انطلق الكاتب في بناء قصته مما بات حقيقة، وهو تشبيه العيون بالقمر، ونسجَ حكايةً حول هذه الحقيقة.

وثمة قصص مبنية على شكل الأسطورة، كما في قصة: (**أسطورة درخميس**)، فقد طلبتْ أفروديت إلهةُ الحب من درخميس إله الألغاز أن يجعل الحبَّ أكثرَ عمقاً، فما كان من الأخير إلا أن أودعَ لغزاً في عيون العشاق، وآخرَ في بسماتهم. والقصة محاولةٌ للإجابة على سؤال مفاده: هل الحب مرادف للعذاب؟ أم أنه مرادف للشعر والسحر والبحث عن مفاتيح المعرفة؟

وهناك قصص بناها الكاتب بناءً واقعياً، فهي ذات بناء واقعي يشبه الموضوعات الخارجية التي نراها في الواقع، كما في قصة: (**معركة**)، وقصة: (**رقص شرقي**)، وقصة: (**بابا الغالي**)، وقصة: (**بعد الجراحة**) وغيرها.

وثمة قصص تشبه، من حيث البناء الفني العام، الحكايةَ الشعبية، فنحن نجد فيها الحيوانات، كما نجد الأشياء وقد تأنسنتْ، كقصة: (**قهوة من يد القصيدة**): (**بناته القصائد يدللنه كثيراً في شيخوخته..**

يجهزن له قهوةَ الصباح، يدرن حوله، ينادينه: بابا، فينسى عقوقَ الأبناء الذين رحلوا.

أحياناً يحاصره الضجر.. ضجرُ الشيخوخة، فيشتمهن، ويطردهن، ولكنه من وراء الباب يسمع بكاءً ناعماً، يفتح لهن دامعَ العين، فيقفزن إلى صدره، يُقبِّلن يديه، يثرثرن، يغنين، فتمتلئ سماءُ غرفته برفوف العصافير، ويطلع القمر بدراً ولو في النهار! سعيداً ينظر إليهن، يقول:

ـ اللهم زد هذه الذريةَ الصالحة).

ونجد هذا النوع من البناء في قصص أخرى، كقصة: (**رصاصة في البلعوم**) التي عبَّر الكاتب من خلالها عن جشع الإنسان، وطمعه، وإقدامه على ارتكاب الجرائم في سبيل الحصول على الملكية الخاصة: (**التوى حنك الكلب من الجوع، خطف شريحة لحم. بسرعة البرق سدد صاحبُ الشريحة رصاصةً إلى بلعومه منعت الطعام من الوصول إلى معدته ! وصاح به:**

ـ تسرق من الباسماجكات يا حقير؟! فتلك قليل. هذه مئةٌ منها سأحفظها في الثلاجة، جئتَ كالقضاء المستعجل، وانقصتَها واحدة! آخ ماذا أفعل بك؟! حقاً إنك كلب ابن كلب.

غمغمَ الكلب ولقمته اختلطتْ بدمه:

ـ تقتل من أجل لقمة؟! ماذا أنت؟ حقاً إنك إنسان ابن إنسان).

الأنماط السردية:

في القصة القصيرة جداً نجد عدة أنماط سردية، الأمر الذي يدل على انفتاح هذا الجنس الأدبي على ما توفره الأنماط والأنواع الأخرى من إمكانات، تثري القصة القصيرة جداً، وربما تسهم، إلى جانب غيرها من العوامل، في جعلها الجنسَ الأدبيَّ الأكثرَ مقروئية في المستقبل القريب.

في قصص نجيب كيالي نجد القصةَ اللغز، ومثال ذلك قصة: (**القمر الهارب**)، وقصة: (**أسطورة درخميس**)، كما نجد القصة الحكمة، كما في قصة: (**فرار**): (**عيناها ربيع أزرق، ضحكتها عرس عصافير.**

لبسَ أجملَ ثيابه ليذهب إليها، كانت تنتظره على نار الشوق، لكنه لمحَ في المرآة اللونَ الأبيض في

شعره، تذكّرَ رقماً كئيباً في بطاقته الشخصية، ففر إلى درب البكاء الطويل).

ونجد في مجموعة (**قُبلة بالشماسي**) القصة الخاطرة، كما في قصة: (**معاملة لائقة**)، وهناك القصة التي تبدو على شكل لوحة تشكيلية، كما في قصة: (**تشكيل1**): **(في غرفة النوم يأخذ راحته تماماً..**

يخلع رأسه، يعلقه على المشجب!

يخلع قلبه، يضعه في كأس الماء بجانب الأزهار!

يعلق يديه ورجليه على حامل ربطات العنق!

زوجته كانت تقوم بالأمر نفسه!

دون قصد حدث تبادل ذات يوم! يااه.. ما هذا؟!
اختلط أحدهما بالآخر!

ارتبكا لحظات، ضحكا، ثم أعجبتهما التجربة، زادتهما قرباً أحدهما من الآخر!

ذات صباح استيقظ باكراً، فخطر له أن يلهو.. أخذ رأسها، وضعه بجانب رأسه، وضع يديها مع يديه، رجليها مع رجليه! نظر إلى المرآة، رأى نفسه مخلوقاً مزدوجاً، فامتلأ شوقاً وإثارة).

وقد تكون القصة القصيرة جداً في قصص نجيب كيالي على شكل لوحة شعرية، كما في قصة: (**صلوات**): **(صلى العاشق على سجادة الوجد.**

البحر على سجادة الرمل.

الطفل على ثوب أمه.

العابد على سجادة الخشوع.

الصباح على سجادة من فروع الشجر.

الليل على سجادة من صمت المدينة.

الشاعر على سجادة الحروف.

التاجر على سجادة من اليورو والدولارات.

التائه لم يجد جبينه، ولم يجد الجهات، صاح: رباه

كيف أصلي؟!)

أما قصة: (**سالم وسليم**) فقد أفاد الكاتب في بنائها الفني من المسرح، فبدت وكأنها مشهد درامي، فالحوار الذي يدور بين سالم وسليم هو حوار يتصف بالدرامية، وذلك لما للحوار بينهما من تأثير، عبر محاولة كلّ واحد منهما التفوق على الآخر، والتأثير فيه، بهدف تغيير رأيه، وبذلك أسهم الحوار بينهما في تكشف أفكارهما، وتحقق المشهد الدرامي.

القيم الفكرية:

قدم نجيب كيالي في قصصه شخصيات غلبت عليها سمة البساطة، فهي شخصيات فقيرة، تقبع في أسفل السلم الاجتماعي، وهي بالإضافة إلى الفقر شخصيات مستلبة، وتعاني الحرمان بنوعيه: المادي والمعنوي. إنها باختصار ضحية مجتمع، تخلخلت فيه القيم، وضحية نظام عالمي جديد، البقاء فيه للأقوى والأغنى، ولكنها برغم معاناتها وانكسار أحلامها تصر على البحث عن القيم في الحياة، فنراها تبحث عن الحب، كما هي شخصية: (**سميح**) في قصة: (**قبلة بالشماسي**) الذي حلم بقبلة من فتاة تحمل شمسية، ولكننا نكتشف في نهاية القصة أن سميحاً كان (**في الغرفة ينظر بعينين حالمتين إلى صورة فتاة تحمل شمسية**). وهكذا تبقى الحاجة إلى الحب لدى سميح مجرد رغبة لم تتحقق. والأمر نفسه ينطبق على الزوجين في قصة: (**قبلات على الهواء**)، فقد فرّق بينهما السعي للحصول على المال، فذهب الزوج إلى الخليج ليحصل على ثمن بيت، وتخاطبه زوجته في إحدى رسائلها قائلة: (**أمن أجل الحيطان يخسر الناس حياتهم؟!**)، ويتفقان على أن يتبادلا القبلات الهوائية. أما الشخصية في قصة: (**فرار**)، فهي شخصية تحلم بالحب، وعندما تهم بلقاء مَنْ تحب، تنظر في المرآة، فترى الشعر الأبيض، وتقدم العمر، فتلوذ بالبكاء. في قصة: (**كرسي اليدين**) يتعرض الشاب إلى القمع، وتكسر ذراعه، وهو الذي اعتاد أن يحمل محبوبته على ذراعيه، ولكن

العاشقين لا يستسلمان، ويتابعان المضي في درب السعادة. وفي قصة: (**القرنفلة**) يتعرض العاشقان إلى تهديد الأهل بالقتل لإصرارهما على الحب، برغم أنهما من طائفتين متعاديتين، ولكنهما يصران على التمسك بالحب.

إنها شخصيات عاشقة، وبسيطة، قلوبها عامرة بالحب، ولكن ثمة ما يحول بينها وبين من تحب، ولكنها ترفض الهزيمة، وتكافح من أجل تحقيق أحلامها. وعندما تخفق، فإن الكاتب لا يحملها المسؤولية، وإنما ينحو باللائمة على عصر ألعاب التسلية، كما في قصة: (**ألعاب تسلية**)، وعلى الزمن كما في قصة: (**فرار**).

إن الشخصيات التي يقدمها نجيب كيالي في قصصه هي في معظمها شخصيات معطوبة، ولكنها ليست المسؤولة عن خرابها وخراب العالم من حولها، فهي الضحية، وليست الجلاد، والعالم من حولها هو المسؤول عن عطبها، وانكساراتها، وحرمانها، إن المجتمع الاستهلاكي في قصة: (**غير معقول**) هو الذي يجعل الشابة تمسك بالخمسمئة ليرة، وهي تمارس الجنس مع المراهق.

لقد تغير العالم والمجتمع، وتغير كل شيء، اهتزت القيم وتخلخلت، حتى عروة بن الورد الذي عاد من التاريخ، فوجد الجوع في كل مكان من بلاد العرب، فاستل سيفه، كما كان يفعل في الماضي، ولكنه جوبه بالرفض من المجتمع الذي يسيطر عليه (**رجال وجوههم من نحاس**)، فما كان منه إلا أن ساير، وأجّلَ قضيةَ الفقراء، وراح يبحث عن خلاصه الفردي، فهو جائع، ولكنه لا يجد طعاماً، لأن (**خطط مكافحة البطالة تآمرتْ عليها دول خارجية**)، وعندما حاول أن يعمل ممثلاً، جوبه بالرفض أيضاً، لأن نبرته خشنة لا تتناسب مع صبايا الألفية الثالثة.

إن الشخصية التي يلح عليها نجيب كيالي في قصصه هي شخصية مسحوقة ومحرومة ومستلبة، ومقموعة وفقيرة، وضحية نظام عالمي لا يرحم، ومجتمع لا يفهم، أو لا يريد أن يفهم، ولكنها لا تريد الهزيمة، وتصر على التمسك بإنسانيتها، بأحلامها وآمالها، بالحب، وبكل ما يجعل الحياة جميلة. فهل ستنتصر؟ قصص نجيب كيالي لا تقدم جواباً، وتكتفي بعرض حالة وتصوير واقع، كما أنها لا تزج بشخصياتها في مواجهات من أجل تغيير واقعها، بل تكتفي بتشريح آثار مجتمع ظالم على شريحة بسيطة ومحرومة وفقيرة ومقموعة.

إن بطل قصص نجيب كيالي تائه لا يجد مخرجاً، لذا يلجأ إلى عالم النور صاعداً إليه على خيط الماء كما في قصة: (**تصوف**): (**كلما هطل المطر بلله الوجد، نبتتْ فيه مهارةُ راقص بارع، فرقص رقصة المولوية ورقصات أخرى لا يعرفها أحد!**

فركَ وجهه بالقطرات، أدخلها في مسامه.

ضحك، بكى، غنى، ثم تسلق خيط الماء، وصعد

إلى فوق.. إلى عالم أوله نور، آخره نور!)

أو يلجأ إلى سيد السماء كما في قصة: (**باب الله**) محاولاً أن يَرْشَحَ إلى فوق بدموعه ومآسيه، ولكنه ما إنْ يصل إلى القبة اللامتناهية حتى يطرحَ السؤال التالي:

(**آه.. يا مولاي أفكر في العلة الأولى لكل ما يجري فوق الأرض من أهوال.. نحن؟ أم الزمان؟ أم الطين الذي جبلتنا منه؟ أم... أستغفرك لما يخطر في بالي.**

صمتَ النور، خاف الجالس، ظنَّ أنه غضب، فانكمشَ حتى كاد يذوب! لكنَّ يداً حانيةً لمسته، وفي أذنه ارتسمتْ كلمات:

ـ اشربْ مزيداً من ماء الحيرة لتعرف الجواب. اشربْ.. اشرب).

□□

تجلــيات الجــنون في الحضور والغياب

(دراسة نقدية نفسية في رواية /تقاسيم الحضور والغياب/)

□ سماح حكواتي*

استهلال:

يتأسس جانب جوهري من البناء الفني لرواية الأديب غسان كامل ونوس(1) "تقاسيم الحضور والغياب"(2) على تجل فني بارز لخطاب الجنون، الذي يؤثر في تنامي شخصياتها فنيا، ورسم حركة مآلها إلى مصائرها، مما يسهم في توجيه قراءتها نقديا، إلى الإفادة المناسبة من المناهج النفسية في النقد الأدبي الحديث، ولاسيما المناهج التي تعنى بدراسة التجلي الفني الروائي لظاهرة الجنون، ماتحة مكوناتها النقدية من تعاليم المدرسة الفرويدية، وما جاء بعدها من مدارس النقد النفسي الجديد.

يسمح الانطلاق إلى قراءة هذه الرواية نقدياً، بالرؤية المنهجية المشار إليها، بالاجتهاد في تقديم تحليل أدبي علمي لتجلي ظاهرة الجنون في حضور الوعي وغيابه، متمثلاً بشخصية "شهلا"، الشخصية الرئيسة في الرواية، التي مرّ تناميها النفسي محوريا في مرحلتين، تحاول هذه الدراسة تتبعهما، مخضعة أدواتها زمنياً،

في المرحلة الأولى لتحليل تأثير ظاهرة "الجنون" في تكوين شخصية "شهلا" منذ الطفولة حتى الزواج، مروراً بمرحلة البلوغ، وفي المرحلة الثانية لتحليل تسامي هذه الشخصية بعد مرور أعوام طويلة تفصل بينها وبين المرحلة الأولى. ويستجيب تقسيم قراءة الرواية نقديا، إلى محورين مبنيين على تتابع زمني، لبنائها الفني في تقديمه تنامي شخصية "شهلا" فنياً، وحضورها المهيمن في بنية العمل الروائي، ولاسيما في بنيتي البداية والنهاية.

يحاول البحث في لاوعي الشخصيات الروائية الفنية الإخلاص لغايته العلمية المرتبطة بنقد النص من داخل مكوناته، بما يؤهله ليكون بحثا نقديا داخليا، يتجنب ـ ما استطاع إلى ذلك سبيلا ـ محاولات فرض رؤى خارجية عليه، مغلبا عليها

جهوده في التفسير والتحليل ليكشف غوامض السرد ومقاصده من لاوعي النص، مفترضا الإمكان النقدي لتحقق مهمتها في دراسة رواية "تقاسيم الحضور والغياب" في ضوء فهمه النظري لنوعين من أنواع الجنون: جنون النكوص، وجنون التسامي، تجليا في البناء الفني لهذه الرواية.

تمهيد:

تبدأ علاقة فن السرد بالنقد النفسي من علاقة علم النفس بالكلام، فالتحليل النفسي الطبي في أبسط توجهاته المعرفية "علاج بالكلام"(3)، علاج يقدم نصوصاً سردية ارتقت إلى مستوى الأدب أحياناً، وألهمت بعض الكتاب أعمالهم، وصولاً إلى دراسة لاكان (1901 -1981) العلاقة بين اللاوعي وبنية اللغة(4). وقد اجتهد فرويد (1856ـ 1939) وتلامذته من بعده في تأكيد علاقة اللاوعي بالنص سواء أكان هذا النص ما يتمخض عن عملية التحليل النفسي للمريض، بوصف ملفوظاته نصاً، أو ما يبوح به الكاتب في حيز اللاوعي بصورة نص أدبي.

ولم يكتف فرويد بالبحث في شعور المبدع ولاشعوره الذي يمد النص بمضموناته الخفية، إنما أشار إلى علاقة أكثر وضوحاً لعملية الإبداع، في مقالته "الأنا والهو 1923" وهي علاقة ثلاثية القطب، تولد فيها الهو الطاقات والغرائز اللليبيدية التي تسعى الأنا إلى السيطرة عليها، للوصول إلى التوازن النفسي والاجتماعي، وغالباً تكون محكومة بسلطة الأنا العليا وهو مجموعة القيم الأخلاقية والمجتمعية التي تلعب دور الرقيب على الفرد وتدفعه إلى كبت رغباته، ومن هنا لم يلغ فرويد تجليات الدوافع الفردية لمقاومة الكبت الذي تفرضه الأنا العليا، إذ تتجلى غالباً في توظيفات ثقافية وسياسية ومعرفية متنوعة، يشكل الأدب أبرز تجلياتها، وهو ما حرص ميشيل فوكو على إثرائه في أشكال الخطاب الأدبي(5).. وقد حدد فرويد النقاط الأساسية في التحليل النفسي بقوله: "إن التأكيد على وجود عمليات لاواعية والالتزام بنظرية المقاومة والكبت وإعطاء الأهمية للحياة الجنسية أو لعقدة أوديب تلكم هي النقاط الرئيسية التي يعالجها التحليل النفسي وتلكم هي أسس النظرية التحليلية"(6).

كما اهتم بتحليل عملية الخلق الفني(الإبداع) نفسياً، فقد طبّق في مقالته(7) "Creative writers and day dreaming الكتّاب المبدعون والأحلام اليومية" طريقته في تفسير الأحلام على تفسير الأدب مثل مسرحيتي "تاجر البندقية" و"الملك لير" وقصة "سندريلا"(8)، منطلقاً من أن "نكوص الكتاب مثل الأحلام، ... مما يجعل الأدب أكثر معاني المحللين متعة"(9)، ولن تكون الكتابة مبدعة بمعزل عن المتلقي فالكتابة المبدعة برأيه "قادرة على صنع تأثير قوي علينا"(10)، إذ لا يمكن صنع كتّاب مبدعين من دون المتلقي، ومن هنا عني بتحليل القارئ وأسباب انجذابه إلى العمل الذي يقوم بالدرجة الأولى على تلقي تجربة إنسانية عامة تتجلى فيها رغباته وأحلامه، فيشعر بمتعة غير مصحوبة بالحياء أو الذنب. ولن تتمّ متعة المتلقّي على أكمل وجه إلا إذا كان هناك تجاوبٌ بينه وبين المبدع في كثير من المواطن المشتركة، وهذه المواطن، تُكوّنها في نظر "فرويد" العُقد والعصابات، والمكبوتات، وكل ما اختزن في اللاّشعور من ذكريات الطفولة.

طور فرويد تأملاته هذه في كتابه "الطوطم والمحرم 1914"(11)، فقدم فهماً اجتماعياً أوديبياً لبنية المجتمع، معززاً ذلك في كتابيه"علم النفس الجماعي وتحليل الأنا 1917"(12)، و"قلق في الحضارة 1929"(13)، وقد خلص إلى أن عقدة أوديب بداية الدين والأخلاق والمجتمع والفن(14)، لكن عقدة أوديب كانت سبباً من أسباب انشقاق تلامذته عنه، فآدلر(1870 ـ1937) لم يعترف بدور عقدة أوديب في العصاب، إذ وجد أن الدونية العضوية تولد رغبة الطفل في السيطرة والتفوق، فتقوده إلى طموحات يستحيل تحقيقها، مما يولد لديه هذا العصاب، وقد اصطلح على درس ذلك تحت اسم

"علم النفس الفردي"(15)، ومن ثم رفض أن يكون العصاب دافعاً للفن، إنما دافعه التعويض.

أما يونغ (1875 ـ 1961) فقد رفض اختزال الليبيدو إلى نسق غريزي، وإنما إلى نسق مزدوج روحي وغريزي، لذا يضفي الطابع الرمزي على التطلعات الأوديبية المحرمة، ويجردها من المعنى الجنسي(16)، وقد وجد أن فرويد بالغ في جعل الغريزة دافعاً للعصاب والإبداع، فرد العصاب إلى الغريزة أيضاً، ولعلّ الشيء الذي يميّز نظريّة "يونغ" اهتمامه بالجانب الاجتماعي، ذلك أن عملية الإبداع تتم عبر إثارة كوامن اللاشعور الجمعي إثارة جنسية، فترتد هذه الإثارة إلى الذات فيحاول الفنان العودة إلى توازنه بعد إفراغ شحناته.

رأى فرويد أن عملية الإبداع تتم عبر ما سماه التسامي، لكنه، وجد، كما وجد يونغ، أن عملية الإبداع غامضة ومعقدة، وإن اقترح يونغ إيجاد منهج فنيّ جماليّ لتعمّقها أو العودة إلى حالة "المشاركة الصوفية" لاستكناه بعض أسرارها(17).

أما" أوتورانك(18) (1884 -1939) فقد وجد في صدمة الولادة مصدراً للقلق العصابي، وليست عذابات أوديب إلا اختلاقات خيالية يتجلى فيها ويتكرر بها قلق الولادة(19). ويتبنى كل من "ويلهلم رايخ" و"كارن هورنة" أيضاً(20) مقولات فرويد بعد إضفاء طابع ثوري اشتراكي عليها(21).

إن استعراض الآراء السابقة يقودنا إلى تأكيد دور فرويد في التأسيس للنقد النفسي الأدبي، وليس لنظرية التحليل النفسي الطبي فحسب، إذ أشار "فرويد" في أكثر من مناسبة إلى أن الأدباء والفنانين والشعراء، هم وحدهم أدرى بأسرار النفس الإنسانية، وإليهم يرجع الفضل في اكتشاف اللاّوعي(22)، وعلى علماء النفس والطّب النفسي الإفادة من مكونات الأعمال الأدبيّة والفنيّة(23)، وبذلك مهد فرويد لنقل المنهج النفسي من سياق التحليل النفسي إلى التحليل الأدبي، فحقق انتشاراً فاق توقعاته، إذ أقامت دراساته النفسية الغنية بمحمولاتها الثقافية المتنوعة صلة وثيقة بين علم النفس والنقد الأدبي في دراسته لدستويفسكي وهملت(24) ولجنسن(25)، عبر تحليله الشخصيات تحليلاً نفسياً، وربطها بالمبدع، إلى جانب التحليل النفسي لعملية الإبداع، وتلك مجالات عززتها الدراسات النقدية النفسية اللاحقة، صحيح أنه أراد تأكيد بعض نظريات علم النفس الطبي عبر دراسة الأدب، إلا أن تحليله العقد والأحلام في الأعمال الأدبية لم يفتقر إلى اللمحات الجمالية الفنية التذوقية، وإن لم يقصد ذلك، ففي كتابه "الهذيان والحلم، في قصة غراديفا لجنسن" يفرد صفحات عدة لتذوق المفردات التي تحمل معنى مزدوجاً(26)، ويخلص بعد انقضاء خمس سنوات على صدور هذا الكتاب إلى أنها دراسة شجعت البحث في التحليل النفسي للنتاج الأدبي، كما شجعت تعلم معرفة الأساس والانطباعات الشخصية التي بنى الكاتب عمله عليها، والطرق التي سلكها في ذلك(27)، كما اهتم بما اصطلح عليه فيما بعد على يد رولان بارت بـ "لذة النص" فقال: "يجب أن يحقق المبدع للمتلقي متعة التحريض على القراءة عبر تجاوز تجربته الذاتية إلى مواطن مشتركة مع اهتمامات المتلقي ، وهذه المواطن تجسدها العقد والغرائز والمكبوتات وكل ما اختزنه اللاشعور من ذكريات الطفولة"(28).

لقد كان البحث في العلاقة بين الجنون والعبقرية الأدبية، موضوعاً مهماً من موضوعات النقد النفسي الذي وجد في علاقة الأديب بنصه وجهاً آخر للجنون، من حيث هو التفاوت والاختلاف، ذلك أن الأديب "به مس، فهو ليس على شاكلة الآخرين، إنه أقل منهم وأكبر في الوقت نفسه(29)، واللاوعي الذي يصدر عنه هو دون المعقول وفوقه في آن معاً"(30)، مما يدعو إلى التساؤل: هل يجعل الكاتب عصابه مصدراً لموضوعاته، أو مكونا لدوافعها فقط؟ الحقيقة تكمن في تساؤل آخر فإذا كان الكاتب يصدر في موضوعاته عن عصاباته، فما الذي يجعل هذه الموضوعات مفهومة للقراء؟،

هذه التساؤلات تقود إلى دور النقد النفسي الذي يبصر بحرفية الكاتب في معالجة نماذج من الشخصيات العصابية السائدة في بيئته الاجتماعية.

يساعد في ذلك الكشف معطيات المدرسة الفرويدية، مدعومة بأخرى طورت تلك المقولات في مدرسة نقدية حديثة أسس لها جان بيلمان نويل، هي مدرسة "لاوعي النص"(31)، فلابد لكل نص من لاوعي يختزن جوانب الحقيقة والصدق، حيث تغيب سلطة الأنا الأعلى وتتجلى المضمونات الخفية للعمل الأدبي.

بقيت الإشارة ضرورية إلى دور الأدب في رفد علم النفس بمادة قرائية تحليلية ثرية، في ضوء تنوع عقد شخصياتها وعصاباتها، فبمقدار ما تقترب هذه الشخصيات الفنية من الصدق الواقعي الانفعالي الإنساني تقترب بحوث النقد النفسي من الغنى والجدوى، فليس الإبداع أن يبني الكاتب عمله وفق معطيات علم النفس، إنما أن يوجه بالبناء النفسي للشخوص الفنية معطيات علم النفس، بناء عفوياً غير مسبق أو مفروض على النص فيلوي عنق الإبداع فيه، ذلك أن "ما يأخذه علم النفس من الأدب أعمق وأكبر مما يجوز أن يقحم على الأدب من الدراسات النفسية"(32)، وهذا ما يمكن أن تبينه دراسة تجليات خطاب الجنون بين الحضور والغياب، أي بين وعي الشخوص ولا وعيها، بين الصدق الفني والصدق الواقعي، بهدف تلمس مضمونات هذه الشخوص، وصولاً إلى الكشف عن لاوعي النص، حيث يكمن الجزء الأكبر من قيمته الفنية.

رواية "تقاسيم الحضور والغياب":

يقدم الأديب غسان كامل ونوس في روايته "تقاسيم الحضور والغياب" رؤية فنية واقعية تمتح مادتها من علائق الشخصيات الفنية في قرية صغيرة من قرى جبال اللاذقية تدعى "المسكونة"، وهي قرية ذهلت بنفسها عن الأزمنة والأمكنة، فلم تشر سطورها إلى الحقبة الزمنية للأحداث، لكنها أشارت إلى تفاصيل الحياة الكثيرة في القرى الصغيرة، فهي حياة يشوبها تفاوت طبقي حاد، ولاسيما بين من يخرج من القرية، ومن يبقى مقيماً فيها، وليس المستقبل مفتوحاً أمام المقيمين فيها، نظراً لمحدودية الأحلام والأمنيات بين صخورها، مما يدفع ببعض الأهل - وقد كان هذا الأمر شائعاً اجتماعيا - إلى إرسال بناتهم للعمل في بيروت، لتحسين ظروف المعيشة، أو لرغبة الفتيات في سن مبكرة باكتشاف العالم خارج القرية عند رؤية مثيلاتهن وقد تغيرت حالهن نحو الأفضل عندما يأتين إلى القرية للاستقرار والزواج أو لقضاء بعض الوقت مع الأهل.

لقد راود حلم بيروت مخيلات كثيرين من الشباب، كحلم العمل في الميناء مثلاً، ولاسيما شباب قرية "المسكونة" معظمهم، للأسباب نفسها، وهو ما شكّل بداية الأحداث القليلة في الرواية، فثمة طفلة تدعى "شهلا" يحاول والدها أن يرسلها للعمل في خدمة البيوت في بيروت غير مرة، لكنها كانت تعود في كل مرة وقد فشلت في مهمتها، بمساعدة شاب من شباب القرية يعمل هناك منذ زمن بعيد يدعى "الدرويش"، ونظراً إلى ضيق الأفق الجمعي للقرية يلجأ إلى الشيخ إبراهيم ليكتب لها "كتيبة" تحرسها وتهديها إلى حسن الإقامة بعيداً عن الأهل، فلا تهرب إلى القرية مرة أخرى.

نكتشف أن عودة "شهلا" الأخيرة عمقت علاقتها بأحد الشباب في القرية وهو "مرزوق" كان لا يكف عن ترديد فكرة السفر إلى بيروت، ويفلسف هذه الفكرة بوجوه شتى، نلمس فيها شذوذه عن هذا الوجدان الجمعي الذي يقدس الغيبيات، وينمو الحب الذي لم يستطع الأهل الوقوف في وجهه، إشفاقاً على حال "شهلا"، إلى أن يقرر مرزوق السفر، مع وعده شهلا بالعودة لاصطحابها... وهنا لا يعود، وتبقى "شهلا" بانتظاره.

ويكون هذا الرحيل حدثاً مهماً سيغير حياة "شهلا"، إذ يحاول الشيوخ من "آل التوفيق" في القرية ستر فضيحة "شهلا"، بإقناع الدرويش الغارق في عمله

بالزواج منها، ويحصل ذلك، وتنجب "شهلا" أولادا لم يتم التأكد من أبيهم؛ إن كان الدرويش المقيم في بيروت أو أي أحد آخر من أهل القرية، حيث كانت تستقر "شهلا"، ويبقى سوء الطالع ملاحقاً هذه البنت، إذ تقرر على غير عهدها أن تبادر هي إلى زيارة زوجها في بيروت، وتكتشف إصابة زوجها في الميناء، إصابة أفقدته رجولته، ويجن جنونها من جديد، وينتهي بها الأمر في مشفى الأمراض العقلية.

إن موت "شهلا" بعد مرور الأزمنة يوقظ هذه الذكريات من جديد، لدى جيل من الشباب المثقف في القرية ومنهم "نبيل ابن أخ مرزوق، وواصف وسليم وغيرهم" فيحاولون البحث عن جذور القصة، ولاسيما أن المرزوق عاد إلى القرية ليستقر نهائياً، بعد أن بنى لنفسه فيها بيتاً منيراً أبيض لا كبيوت القرية، وقد استطاع أن يسلب آل توفيق مكانتهم المقدسة، عندما أقنع أهلها بالوحي والإلهام الذي ألهمه تحت شجرة السنديان الكبيرة القديمة في وسط القرية، ويبدأ بممارسة أعماله على أنه الشيخ "مرزوق" يكتب التمائم للمسوس، وينثر البخور لطرد روح شريرة، ويدعو لزواج بنت .... وغير ذلك من فنون الاحتيال، يساعده في ذلك مريده "سليم"، ويتخذان لنفسهما من الكهف الواقع خارج القرية مكاناً للعمل.

ويطلق الشيخ مرزوق فتواه الجديدة التي تقضي بمنع استلام جثمان "شهلا" من مشفى الأمراض العقلية، وعدم السماح بدفن هذه الآثمة المجنونة في تراب القرية، التي بذل ما بذل لتطهيرها من شهلا ومثيلاتها، وهنا يتخذ من "شهلا" نداً، يخشى وصوله ميتاً خشيته من افتضاح أمره، وهناك في المغارة تهاجمه روحها غير مرة، فيقع طريح الفراش إزاء ما كان يراه وهماً، ويبقى على هذه الحالة، وشهلا التي لم تكن قد ماتت حقيقة تتابع ظهورها لأهالي القرية، مخلفة فيهم ضروباً شتى من الهذيان. لم تكن تحقد عليه لكنها حاقدة على الأزمنة التي خلفت في روحها هذه الندوب العميقة، بعد معرفتها بأنه السبب وراء دخولها مشفى الأمراض العقلية وإشاعة نبأ موتها، ولكنها حقيقة كانت تخشى العودة، ففضلت الإقامة والعمل في المستشفى من دون أن تفارقها نوبات ذكراه. عرفت ندها الذي حرص على بناء بيته مقابل بيتها، فقررت أن تأتي لتزوره سراً في الليل، ومتابعة ظهورها للناس، رغبة في إثارة الأسئلة المقلقة للشيخ، لإبراز عجزه عن التصدي لها، حيث بدأ ينقلب الميزان، في يوم وليمة التخلص من الشيطان الذي أقض مضاجعهم، حيث يستيقظ المتوافدون على الوليمة على صوت ابنته سهام يشق الأسماع، وتنتهي الكلمات بصورة "مرزوق" عاجزاً عن الحراك والكلام..

تجليات الجنون في الحضور والغياب:

تكشف دراسة تأثير خطاب الجنون في شخصية "شهلا" جوانب عميقة من لاوعي النص، كشفاً يقود إلى الوقوف على ملامح من عصابات الشخصيات المحيطة بها، بدءاً بأواليات هذا الجنون، ومسبباته، مروراً بتمظهراته، وارتباطه بالوعي واللاوعي، وانتهاء بنتائجه في كل مرحلة من مراحل تكشّفه وتساميه أو نكوصه، وقد استغرق هذا الحدث من الرواية أربعة فصول من فصولها الاثني عشر، وتوزعت تفصيلاته في مطلع الرواية وختامها. وهذا ما يفرز الحاجة إلى تقسيم الحياة النفسية لشخصية "شهلا" إلى مرحلتين، تختلفان في ارتباطها بمظاهر الجنون وأزمنته وأمكنته، ونهاياته، إن لم يكن دوافعه أيضاً، كما تختلفان في ما تكشفانه من عصابات الشخصيات المحيطة، وعلاقتها بالوجدان الجمعي للقرية، وأخيراً في تنقلها من النكوص إلى الجنون، ومن الجنون إلى التسامي.

المرحلة الأولى:

تمتد هذه المرحلة زمنياً من طفولة "شهلا" الأولى، مروراً بسفر مرزوق، وانتهاء بمشفى الأمراض العقلية. وتبدو هذه المرحلة التي تمر بأطوار الطفولة والبلوغ والحب والزواج والجنون أغنى مراحل

الشخصيات الفنية في الرواية، ولاسيما "شهلا"، ولكنها لا تشغل إلا الفصل الأول من الرواية فقط، في حين تستمر الحوارات غير مجدية وغير مؤثرة في تنامي الشخصيات حتى الوصول إلى المرحلة الثانية في الفصول الثلاثة الأخيرة من الرواية.

تكمن أهمية هذه المرحلة في البداية بالطفولة، إذ يرى فرويد أن الحياة الطفلية وظروف النشأة الأولى سبب في أية عصابات وعقد لاحقة(33)، وهذا ما سيتم البحث عنه في أواليات الجنون عند شخصية "شهلا". **مما يدفع إلى التساؤل: كيف بدت حياة شخصية "شهلا" الطفلة؟**

إن إعادة النظر في الفصل الأول من الرواية يبين شطراً مهماً من الحياة النفسية لهذه الشخصية، فهي لم تكن خالية من الصدمات على الرغم من صغر سن شهلا، وهي صدمات نجد أن شهلا اختزنتها في لاوعيها وأضافتها على مكبوتاتها، وقد أشار الراوي إلى ذلك بقوله عنها: "كانت تكره ذاك التاريخ الذي بدأ بطريقة مذلة، وكل ما بني على أساسه، أو كل ما جاء بعده، لا يقدر أن يمحو آثاره مهما حاولت... لكن ما جرى في تلك الأيام بقي غصة وندبة ناتئة"(34).

إن جملتي: "لا يقدر أن يمحو آثاره.." و "ندبة ناتئة" تبينان حفر ذاك التاريخ، العائد إلى الطفولة الأولى في لا وعي شخصية شهلا، وهو أثر لا يمحى، وندبة لا تزول، وكأن الراوي يتحدث عن أثر النشأة الأولى المفطورة على اختزان الأشياء والذكريات كلها في اللاوعي، مما يوجه السلوك في المستقبل ويكون مسؤولاً عن العقد النفسية والعصابات التي تنبثق عن مكبوتات هذا اللاوعي.

كانت البداية في تجربة الانفصال التي عانتها شهلا مكرهة، فقد اعتاد سكان قرية "المسكونة" إرسال بناتهن صغيرات في السن إلى العمل خادمات في بيوت بيروت، وكانت شهلا واحدة منهن، اختارها والدها للرحيل، نظراً لضيق ذات اليد، فقبض أجرتها مقدماً، واصطحبها إلى هناك، في اليوم الأول من عملها، أيقظتها سيدة البيت طالبة منها تحضير الفطور، فقالت لها ببراءة من لم يعرف لماذا جيء به إلى هنا: افطروا أنتم، سآكل فيما بعد.... وما كان من السيدة إلا أن انهالت عليها بالضرب، وعندما جاء والدها وقد أنبه ضميره على ترك صغيرته هناك، رأى آثار الضرب بادية عليها، فرمى لأصحاب البيت ما تبقى من نقودهم واصطحب ابنته على أكتافه عائداً إلى القرية.

تحدث تلميذ فرويد "أوتورانك" عن هذه الصدمة مطولاً، وهي تبدأ في أول انفصال للطفل عن الأم، مما يجعله متحفزاً للعودة إليها في كل لحظة، كما يخلف رهاباً من تكرار التجربة، والابتعاد عن جو الأسرة الذي نشأ فيه قريباً محمياً كما لو كان في رحم أمه، وهو ما اصطلح عليه اسم "صدمة الولادة".

وتكرر الأمر مرة ثانية عندما قصت صاحبة البيت ضفائر شهلا السوداء الطويلة، فبدت صبياً أقرع... وهربت عائدة إلى البيت، لكن والدها كان قد أنفق الأجرة التي قبضها ثمناً لعمل ابنته. فعاش ضائقة شديدة جعلته يتذمر مما فعلته شهلا ومن عجزها عن القيام بأعباء تنهض بها فتيات أصغر سناً منها، أما رأسها الصغير الأقرع فقد كان مصدراً لهلع أمها الشديد، ومثاراً لسخرية صبيان القرية منها، ومنهم مرزوق الذي تعلم حبه لضفائرها الطويلة السوداء.

هذه الصدمة الثانية إزاء صورة أنوثتها في المجتمع وضياع هويتها بين الذكورة والأنوثة حفر عميقاً في خلدها، وجعلها تحقد على تلك المرأة وتنفر من فكرة الخدمة في البيوت.

أما المرة الثالثة فهي أكثر خطورة من سابقتيها، نرى فيها شهلا ذاهلة عن نفسها، حاقدة على أمها، وعلى الرجال أيضاً. هي صدمة البلوغ، وتمايزها من الجنس الآخر، وفي هذه الحالة من الطبيعي أن تظهر مشاعر العدائية تجاه بني جنسها(35)، ولاسيما عندما تخفي الأم تفصيلات هذه المرحلة عن ابنتها لتفاجأ بها وحيدة من دون تهيئة مسبقة.

لقد اختارت شهلا بنفسها الرحلة الثالثة إلى بيروت هذه المرة، واصطحبها والدها إلى البيت الجديد، أقامت هناك فترة أطول من سابقتيها، وبدت مظاهر بنات المدينة تظهر عليها في شعرها الذي طال وملابسها الحديثة، لم يهدم سعادتها إلا لحظة اكتشاف اختلاف النساء عن الرجال في مرحلة البلوغ، وقد شتمت أمها في سرها لأنها أخفت عنها الأشياء كلها، في الليلة نفسها سمعت نعت صاحب البيت زوجته بالقذرة، وبلغت الصدمة ذروتها في محاولته الاعتداء عليها، ومن ثم نعتها بالقذرة أيضاً، و"ضربها ثم رماها خارج البيت.. هامت على وجهها خائرة القوى جسدياً وعقلياً إلى أن ساعدها أحد الشيوخ بالوصول إلى قريتها"... بدت هذه المرحلة أقسى مراحل حياتها النفسية، فقد حددت موقفها من بني جنسها بعدائيتها لأمها، وقصورها عن الرجال، فكانت مرحلة من مراحل النكوص الشديد... ولاسيما أنها اختارت هذه الخطوة بنفسها ولم تجبر عليها، مما يعني أنها لن تلقي أعباء فشلها على أحد، سوى نفسها، ولم يكن لومها هذا إلا مازوخية مبيتة احتفظ بها لا شعورها، الذي أصبح هشاً اقترب بها إلى حدود هيستيريا خطيرة.

تلك نماذج من مكنونات لاشعور هذه الشخصية، وهي تشكل شطراً من محيطها الذي عزز نزوعها نحو النكوص والتراجع السحيق، ذلك "أن اللاشعور هو أساس الجهاز النفسي.. إنه المحيط الواسع الذي يحتل الشعور جزءاً محدوداً من سطحه، لأن كل ما هو شعوري إنما يأتي نتيجة لسلسلة من التمهيدات اللاشعورية..."(36).

إن الحوادث والصدمات السابقة الطفلية التي مر بها لاشعور "شهلا"، أثر في شعورها ووجهه نحو مثال واحد هو "مرزوق"، كمن يبحث عن ملجأ آمن في الظلام، وقد كان "مرزوق" عطوفاً عليها رحيماً بها، إذ علمنا أنه كان ينتظر عودتها مرحباً.

لقد أعادت "شهلا" تشكيل رؤيتها للرجال عموماً، في صورة حب الطفولة "مرزوق"، فلم تكن الذاكرة قد شوهت هذه الذكرى بعد، على الرغم من صدمة بيروت الأخيرة، مما مهد إلى تطور علاقتهما تطوراً ملحوظاً، لم يستطع الأهل السيطرة عليه، أو لم يرغبا في تمكين أحد من ذلك. لكن ذلك لا يعني زوال الصورة القائمة للرجال من لاشعورها، حيث تكمن الحقيقة مع آلاف الأشياء المجهولة التي تؤثر في الأشخاص وهم لا يدرون، وتتبدى بصورة شعورية غير حقيقية أحياناً، بعد إجراء التعديلات عليها(37).

تجد هذه المرحلة من الصدمات نهايتها في صدمة الانفصال الجديدة عن حبيبها "مرزوق" الذي حوره لا شعورها جاعلاً منه مثال الأنا وملاذها(38)، مما يجعل انهيار هذا المثال تشظياً نفسياً عميقاً لها، تنهار معه القيم والآمال كلها، لذا عندما يقرر "مرزوق" السفر تطلب منه اصطحابها، فيرفض متذرعاً بأنه سيعود لاحقاً لاصطحابها... وتبقى منتظرة تقبض يدها على "كتيبة" الشيخ إبراهيم التي طلبت منه كتابتها كي يعود.

لم تكن "شهلا" قد خرجت عن اللاشعور الجمعي للقرية، فلازالت — في هذه المرحلة — تثق بكتابات الشيخ إبراهيم مثلاً، حتى بلغت درجة من درجات الهذيان في ترقبها عودة مرزوق، ومرة أخرى يتدخل الشيخ لرأب صدع الفضيحة التي طال أمدها، طالباً من "الدرويش" الزواج بـ "شهلا"، فيذعن لإرادته من دون علم منه، وهو الذي أمضى وسيمضي حياته في بيروت باستثناء زيارة في كل عام لزوجته في القرية.

تتكشف حقائق اللاشعور كلها في ختام هذه المرحلة، بعد أعوام من هذا الزواج، إذ يشير السارد إلى حاجة "شهلا" الملحة لزيارة الدرويش في بيروت، من دون أن يوضح السبب، تاركة مساحة التأويل للقارئ، بين خيارين: إما "الليبيدو" الذي تأجج عند هذه الشخصية بعد غياب طويل، أو حمل "شهلا" من أحدهم، وخوفها من افتضاح أمرها، لكن ذروة الكشف تخلف نوعاً من الهذيان الذي قاد الشخصية

إلى الهستيريا ومنه إلى مشفى الأمراض العقلية. فقد وصلت إلى بيروت، تستميل زوجها الذي بالغ في الإعراض عنها، إلى أن اكتشفت أمر إصابته في الميناء إصابة أدت إلى عجزه، وجنونها في آن معاً. هل تخلف هذه الصدمة (الجنون) كما يسميه سارد مؤلف الرواية "غسان كامل ونوس"، أو إن الأمر مرتبط بالإرهاصات السابقة؟ هل يمكن أن نصطلح على منح هذه الصدمة تسمية "عقدة الخصاء"، أو إن هذه العقدة حكر على الرجال؟

لقد بحث الناقد جورج طرابيشي في تحليل هذا المصطلح ومضموناته، ورأى أنه مصطلح يمكن سحبه على الإناث أيضاً، ويسمى عندئذ "وهم الخصاء"(39)، وقد وجد أن العصابي يعيش هذه العقدة وهماً لا حقيقة، ويقاومها عندما يعيش حياته حقيقة تكذب هذا الوهم، وما حصل مع شخصية "شهلا" يبين أن الجنون لم ينجم عن عقدة متصلة بهذا الوهم فحسب، لأنها لو كانت قد أصيبت بهذه العقدة، لكان ينبغي أن تحرص على غلبة قيم الذكورة في المجتمع، وتعميق جوانب النقص في شخصيتها، لكنها لم تشر إلى ذلك، ولم تتعرض لمازوخية أو سادية ما، وهما السبب في هذه العقدة، مما يؤكد أن الهيستيريا التي أصابتها ناجمة عن رهاب الأنا الأعلى المتمثل باللاشعور الجمعي للقرية، وهو الخروج عن عرفها الاجتماعي العام الذي سيؤكد خيانتها الزوجية، يردفه ويعززه مسيرة من الصدمات الطفلية التي جعلت من لاوعيها هشاً ضعيفاً خلّف فيه العصاب الجماعي للقرية ندوباً لا تزول. وهذا يبين خللاً في البناء الفني النفسي للرواية، كان يمكن تجاوزه مثلاً بتعميق السادية الذكورية في الوجدان الفردي أو الجمعي في الرواية، أو زيادة حدة مشاعر التلذذ بتعذيب الذات عند "شهلا"، عندئذ سيكون "وهم الخصاء" سبباً مباشراً في هذه الهستيريا التي قادتها إلى مستشفى الأمراض العقلية.

وتبدو زلات لسان "شهلا" في غياب الوعي معززاً لرهاب اللاشعور الجمعي، إذ يعلق السارد على ذروة جنونها وانكشاف لاشعورها، بقوله: "وانطلقت الألسن من عبء الكلام الهامس في الموضوع، إلى كلام آخر حول الأسماء التي راحت ترددها على مسامع القاصي والداني: أسماء يافعين ورجال وعجائز، أحياء وأموات، حاضرين وغائبين."(40). أطلق على هذه الأسماء اسم "القائمة السوداء"، التي فضحت لسان حالها، وما خبأه اللاشعور في غفلة سلطة الأنا الأعلى، وهو ما يفصح عن حقيقة سبب جديد من أسباب هذا الجنون.

يبدو أن غياب العقل أكثر درجة من درجات التردي والنكوص(41) التي مرت بها شهلا في هذه المرحلة حدة وقسوة، فغياب عنصر الإشباع ردها إلى نقطة من نقاط التثبيت التي احتفظ بها اللاشعور وهو "مرزوق"، بوصفه مصدراً من مصادر الإشباع الرئيسة في السابق، وقد عاد للظهور من جديد في ذروة شعورها بالفقد، مما يجعل من جنونها نوعاً من أنواع النكوص التي اختتمت بها حياتها في مشفى الأمراض العقلية.

المرحلة الثانية:

تبدأ هذه المرحلة النفسية الثانية بذيوع نبأ موت "شهلا" في مشفى الأمراض العقلية بعد مرور السنوات، وقد عقبت هذه المرحلة تغيرات كثيرة في حياة الشخوص الفنية، ولاسيما شخصية "مرزوق".. فعندما ظهرت "شهلا" بعصابها النفسي كان "مرزوق" غائباً مكانياً وفنياً، وعندما عاود الظهور غابت "شهلا"، لكنها كانت حاضرة في أقاويل أهل القرية وشائعاتهم.

يحاول الراوي أن يثبت ندية مرزوق لشهلا، ومساواته لها في غير موضع من الرواية، يبدو ذلك في موضع بيت مرزوق الجديد الذي بني في مكان منع البناء فيه كي يكون مقابلاً لبيت شهلا، وهنا يقول السارد العالم بالأشياء كلها: "هي تعلم أنه اختار هذه القطعة بالذات من الأرض الحراجية الممنوع البناء فوقها، كي يكون مواجهاً لبيتها، ويزيده علواً، كانت تحس أن منافسة قائمة بينهما على البعد..."(42).

عاد "مرزوق" إلى القرية، وحاول أن يتزيى زي الإيمان، بعد اختراعه قصة الإلهام الذي ألهمه عن مقام مبارك، والأحلام التي توحي له إيحاءات عن الغيبيات التي اعتاد أهل القرية مباركة أصحابها.. لذا بدأ يزحف مرزوق إلى قلوب أهل القرية، ليحل محل آل التوفيق في هذه المكانة، واستقر في الكهف القريب من القرية، ليمارس عمله في الدعاء واستقبال الإلهام، وكتابة التمائم للناس، وطرد الأرواح الشريرة .... وغير ذلك، مع أنه كان يسخر كثيراً باقتناع "شهلا" بأهمية هذه التمائم في وجدانها الفردي والوجدان الجمعي للقرية، وتبعيتها العمياء لهذه الخرافات.

لم يدم ثوب الإيمان طويلاً، ولم ينس أهل القرية صنيعه مع "شهلا"، لكن تظاهره بالتمسك بقيم الإيمان وإشاراته أثر في كثيرين منهم، فاطمأنوا إلى هذا الإيمان وقدسيته وبايعوا ذلك، إلى أن جاء نبأ عن موت "شهلا"، وضرورة استلام جثتها من المستشفى لدفنها في القرية، فراح يبدي موقفا قويا في معارضة ذلك، كي يحافظ على طهر القرية من مثيلاتها، وأقنع الدرويش وأبناءه بالعدول عن فكرة دفنها في قرية "المسكونة"، وأفلح في مسعاه، فلم يذهب أحد منهم للتأكد من صحة النبأ.

وسرعان ما سقط قناعه الغيبي عند ظهور تلك الروح التي يعرفها جيداً في إحدى أمسيات الكهف... خارت قواه وسقط في فراشه أياماً، لم يصدق أن يمتحن بمثل هذا الامتحان، الذي سيكشف فشل مزاعمه عن طرد الأرواح الشريرة....

هل عادت الروح المجنونة فعلاً؟ عادت حقيقة بعد أن تأكدت من أن مرزوق يقف وراء ما هي فيه من آلام ووحدة، كانت قد أمضت شطراً من حياتها تعمل في المشفى، وقد ارتدت عن نكوصها، وعادت للانتقام....

لم تخبر أحداً بذلك، لكنها نسفت كل فكرة في مخيلتها عن تمائم الشيوخ المزعومين، وبذلك أعلنت ثورتها على الوجدان الجمعي الذي كان سبباً في عصاباتها وعصابات كثيرين، ومنهم مرزوق، فظهور الشبح لأهالي القرية خلف نوعاً من الهذيان والرهاب عندهم، رهاب لم تنفع مثلهم العليا في حمايتهم منه، فشيخهم سقط في هذيان طويل أيضاً.

إن عودة "شهلا" هذه المرة تختلف عن سابقتها، فقد تغلبت على نكوصها، أو لنسمه الـ"جنون" كما سماه سارد مؤلف الرواية الأديب غسان كامل ونوس، لكن نوبات من الهلوسة كانت تنتابها أحياناً كلما عرض لها ذكر "مرزوق".. غدا جنونها هذه المرة مختلفا ذا خصوصيات مميزة، فهي بجنونها المفتعل الواعي اليوم، تتغلب على عقلانية ندها، لتصيبه بالنكوص نفسه، والجنون الحقيقي، حيث يرتد الشيخ "مرزوق" إلى اللاوعي، ويبدأ بالهذيان، وصولاً إلى تصديقه أكاذيبه، بطريقة لاشعورية جعلت منها وسيلته في التغلب على شبح "شهلا" المجنونة... وعندما يبدأ العصابي بالذهول عن مواطن عصابه، وعدم تصديقها يكون قد أصبح عصابياً فعلاً، فيفقد القدرة الواعية على السيطرة على لاوعيه، ويبدو أن المجنونة نجحت في قضّ مضجعه، إذ لم تكن تكرهه، لكنها تريد أن: "يعيش وخز اللحظات، وجلد النبض، وسياط الهواجس وحمى الترقب."(43). إن ذروة الإبداع في هذه الرواية تكمن في لحظة الكشف الثانية، عندما تستطيع الشخصية اللاواعية "المجنونة" في العرف الجمعي العام، أن تكشف المجهول من لاوعي فردي لقبلة القرية ومثالها، وهو "الشيخ مرزوق"، ونجاحها في التغلب على هذا النكوص، وصعود درجات من إيروسية "مرزوق" ونزعته التدميرية التي سببت موت الكثيرين، لتبني على أنقاضها طريقها نحو التسامي والتطهير، تطهير ذاكرتها وتطهير القرية في آن معاً، والتسامي على عصاب القرية الجماعي، بقبول غرائزها ونزعاتها، وتوجيه طاقتها باتجاه موضوع ذي قيمة(44)، لذا نجد أنها صبت طاقاتها على تخليص القرية من قطب الشر والموت فيها "مرزوق"، ويبدو أن هذا النجاح مرتبط بخروجها على سلطة الأنا الأعلى

المتمثل بأعراف أهل القرية خروجاً قادها إلى إعمال العقل الواعي، وصولاً إلى التسامي، في حين رزحوا جميعاً تحت سلطة اللاوعي، أما استسلام "مرزوق" لغيبياته فهو إقرار بعجز وعيه عن مقاومة عصابات اللاوعي، والاستسلام لها في نكوص وهذيان يعجز فيه عن مواجهة الواقع نفسياً، ويصطدم به، ويتم عن طريق هذا النكوص "إنكار الواقع إنكاراً متفاوت المدى يكون مصحوباً في الوقت ذاته بانطلاق الدوافع الغريزية بلا ضابط أو اعتبار لمقتضيات الواقع"(45).إذ يحاول مرزوق محاولة يائسة أخيرة أن يتغلب على الشبح بالسيطرة على وجدان القرية الجمعي من جديد، من خلال دعوتهم إلى وليمة لتطهير القرية من روح الشيطان "شهلا"، وهو بذلك يستسلم لعصاباته ويقنع بأكاذيبه، من دون أن ينجح في مقاومة رضة الكشف النفسي عن زيف شعوره إزاء افتضاح اللاشعور، فتلتقيه وحيداً تاركة إياه في جمود وذهول يشبهان جمودها الأول في المرحلة الأولى من حياتها النفسية، مما يعني تغلبها على مسبب عصاباتها، وتطهير الوجدان الجمعي من نزعاته التدميرية الإيروسية، ولم يحصل ذلك التسامي على النكوص من دون تنمية الوجدان الفردي وقيمه اللاشعورية على عصابات الجماعة اللاواعية(46).

هذه النهاية تبين اختلاف شهلا الشخصية النفسية المتسامية عن شخصية "مرزوق"، اختلافاً في المنطلق النفسي والمستقر أيضاً، وبذلك يكشف لاوعي النص عن نمطين من أنماط الجنون أو العصاب، الأول فيها جنون شهلا الذي استسلم للعصاب الجماعي بصورة النكوص وصدمة الولادة والخصاء، والثاني جنون مفتعل جعلت منه شهلا حيلة قادتها إلى الكشف عن عصاب الجماعة ومثالها المحتذى "مرزوق"، وهو خاضع لسلطة الوعي الذي نجح في نبش اللاوعي المرضي لأهل القرية وشيخهم، واستطاع أن ينهض على أنقاضها نحو التطهير والتسامي.

وبذا يمكن اختزال تينك المرحلتين في عنوان الرواية "تقاسيم الحضور والغياب"، أي حضور الوعي الفردي في غياب الوعي الجماعي، حضور تسامي شخصية "شهلا" في غياب الهذيان والنكوص عند شخصية "مرزوق"، وأخيراً حضور شخصيتها فنياً وواقعياً، وغيابه فنياً وواقعياً.

الخاتمة:

حاولت القراءة النقدية السابقة تقديم دراسة نفسية داخلية للشخصيات الفنية في رواية "تقاسيم الحضور والغياب" للأديب غسان كامل ونوس، فتركز جهدها النقدي على الكشف عن مراحل جنون الشخصيات الرئيسة في النص، من مثل شخصيتي "شهلا" و"مرزوق"، متتبعاً التنامي الفني للوصول إلى الجنون، في ضوء سلطتي: الوعي واللاوعي، والوجدان الفردي والجمعي، مبيناً أواليات هذا الجنون التي تعود في المرحلة الأولى إلى الطفولة القاسية من جهة، وإلى سلطة الوجدان الجمعي للقرية على الوجدان الفردي من جهة أخرى، فكانت نهاية المرحلة الأولى "نكوص شهلا" وليس الجنون كما اصطلح الراوي على تسميته. وقد كشف البحث عن خلل بسيط في البناء النفسي لهذه الشخصية، هو خلل لا يمكن أن يكون الجنون حصيلة له، يتعلق بعقدة "الخصاء" التي قادت "شهلا" إلى الجنون في ظاهر العمل فنياً، لكن لاوعي النص يفسح المجال واسعاً أما رؤى جديدة توضح الأسباب التي قادتها إلى النكوص، وهي أسباب تختفي في اللاوعي الفني للرواية.

أما المرحلة الثانية، فقد كشفت قدرة "شهلا" على التسامي، بسبب تغليب الوجدان الفردي على سلطة الوجدان الجمعي، مقابل سقوط شخصية "مرزوق" نحو النكوص، والهذيان، فكان صعودها مرتهناً بسقوط شخصية "مرزوق"، والعكس بالعكس، أما هذا الانتصار في خاتمة الرواية، فهو يفصح عن عدم التشابه بين الشخصيتين، التشابه الذي حرص ونوس على تأكيده في الرواية، وما التسامي إلا برهان على انعتاق شخصية "شهلا" وقدرتها على التحول من الغائب إلى الحاضر، من اللاوعي إلى التسامي والوعي.

الهوامش

(1) الأديب غسان كامل ونوس: ولد في صافيتا عام 1958، يحمل شهادة الهندسة المدنية عام 1981، وهو عضو جمعية القصة والرواية في اتحاد الكتاب العرب، من مؤلفاته في القصة:

1ـ العائذ. مطبعة إياس، طرطوس، 2000.

2ـ مفازات. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

3ـ خطايا وزارة الثقافة، دمشق، 2003.

في الرواية: 1ـ المدار، وزارة الثقافة، دمشق، 1994.

2ـ أوقات برية. دار إنانا، دمشق، 2006.

في الشعر: تضاريس على أفق شاحب، مطبعة إياس، طرطوس، 1996.

وكتابات: في الثقافة والأدب. دار شرق وغرب، دمشق، 2010

(2) ونوس، غسان كامل، 2001 - "تقاسيم الحضور والغياب"، رواية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (193ص)

(3) مجموعة من المؤلفين (نيلوف، ك ـ نوريس، ك ـ أوزبورن، ج)، 2005 - موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي الكلاسيكي، القرن العشرون - المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية. مراجعة وتحرير: رضوى عاشور، إشراف: د. جابر عصفور. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد 919، (700ص)، ص271.

(4) عليان، عمر، 2008ـ - في مناهج تحليل الخطاب السردي. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (301ص)، ص194.

(5) مجموعة من المؤلفين (نيلوف، ك ـ نوريس، ك ـ أوزبورن، ج)، (2005)ـ موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي الكلاسيكي، القرن العشرون - المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية. ص277

(6) مجموعة من المؤلفين، 1988 - الموسوعة الفلسفية العربية. رئيس التحرير: د. معن زيادة، م2، معهد الإنماء العربي، (1575ص)، ص952. وهو مأخوذ عن مقالة لفرويد بعنوان (أحجار الزاوية في النظرية التحليلية)، نشره عام 1922.

(7) Latimer, Dan,1989-Contemporary critical theory. Harcourt Brac Jovanovich: U.S.A, (669ba), ba:36

(8) 475.:Latimer, Dan,1989-Contemporary critical theory ba

(9) Latimer, Dan,1989-Contemporary critical theory: ba:475.

(10) Latimer, Dan,1989-Contemporary critical, ba: 474

(11) للمزيد: فرويد، سيغموند، 1983 - الطوطم والمحرم، تر: جورج طرابيشي.

(12) فرويد، سيغموند، 1983 - علم النفس الجماعي وتحليل الأنا، تر: جورج طرابيشي.

(13) فرويد، سيغموند، 1984 - قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي، ط3، الطليعة، بيروت.

(14) للمزيد: فرويد، سيغموند، 1983 - الطوطم والمحرم. دار الطليعة، بيروت.

(15) للمزيد: الموسوعة الفلسفية، ص952، وفرويد، سيغموند، 1979ـ مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي. تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت. ص69. ومجموعة من المؤلفين، 1991ـ مدارس التحليل النفسي. تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، ص 74.

(16) للمزيد: فرويد، سيغموند1979 - مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي، ص83.

(17) ينظر: يونغ، كارل غوستاف، 1988ـ علم النفس التحليلي.دار الحوار، اللاذقية. 29 -30 - 191 -194.

وينظر: محمد، علي عبد المعطي، 1985 - الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة.دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص: 154 -155 -158 -159 -160.

(18) أوتورانك: هو أول من وضع أطروحة دكتوراه في علم النفس المرتبط بالأدب والأسطورة بعنوان "غشيان المحارم في الشعر والأسطورة". للمزيد مراجعة فرويد، سيغموند1979 - مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي.ص48. و: مجموعة من المؤلفين، 1991 -ـ مدارس التحليل النفسي. تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة. ص103.

(19) مجموعة من المؤلفين، 1988 - الموسوعة الفلسفية العربية، رئيس التحرير: د. معن زيادة، م2، معهد الإنماء العربي، (1575ص)، ص953 بتصرف.

(20) مجموعة من المؤلفين، 1991 - مدارس التحليل النفسي،تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ص 139 بتصرف.

(21) الموسوعة الفلسفية، ص955 بتصرف.

(22) فرويد، سيغموند، 1969 - تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، مر: مصطفى زيور، ط2، دار المعارف، مصر، ص17.

(23) فرويد، سيغموند، 1985ـ - التحليل النفسي والفن، دستويفسكي ودافنشي، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت،ص: 91 -94.

(24) للمزيد: مراجعة المرجع السابق.

(25) فرويد، سيغموند1986 - الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لجنسن،تر: نبيل صعب، وزارة الثقافة، دمشق.

(26) فرويد، سيغموند1986 - الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لجنسن، ص193.

(27) المرجع السابق، ص202 بتصرف.

(28) فرويد، سيغموند، 1983 - الهذيان والأحلام في قصة غراديفا لجنسن، ص9.

(29) وردت العبارة في المرجع السابق: "في نفس الوقت"، وقد تم تصويبها في السياق لتصبح "في الوقت نفسه"، كما تم تصويب عبارة: "وفوقه معاً" لتصبح "وفوقه في آن معاً".

(30) ويلك، رينيه، وأوستن وارين، 1992 - نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، ط3، (393ص)، ص113.

(31) للمزيد عن ذلك، مراجعة: عليان، عمر، 2008ـ في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (301ص)، ص222

(32) خفاجي، عبد المنعم، 1995ـ مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية للنشر، القاهرة، (317ص)، ص134

(33) [1] فرويد، سيغموند، ووليم شتيكل، (د. ت) ـ الكبت تحليل نفسي، المكتبة الشعبية، القاهرة، (160ص)، ص13.

(34) ونوس، غسان كامل، (2001)ـ رواية "تقاسيم الحضور والغياب"ـ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (193ص)، ص187.

(35) للمزيد عن صدمة البلوغ: فرويد، سيغموند، 1983ـ ثلاث مباحث في نظرية الجنس، تر: جورج طرابيشي، ط3، دار الطليعة، بيروت، (118ص)، ص92 وما بعدها.

(36) فرويد، سيغموند، 1962 - تفسير الأحلام، تر: نظمي لوقا، دار الهلال، ع: 137، القاهرة، (192 ص)، ص189.

(37) للمزيد عن عمليات اللاشعور مراجعة المرجع السابق، ص189.

(38) قدم الناقد جورج طرابيشي تفصيلات غنية في بحث تجليات مثال الأنا في أدب حنا مينة في كتابه "الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية"، الصادر عن دار الطليعة عام 1983. وهو من أغنى البحوث النفسية العربية في هذا المضمار اصطلاحاً ومضموناً.

(39) للمزيد عن ذلك مراجعة كتاب: طرابيشي، جورج، 1984ـ أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، ص49.

(40) ونوس، غسان، 2001ـ رواية "تقاسيم الحضور والغياب، ص11

(41) يدل مفهوم النكوص في التحليل النفسي على عدد من الظواهر النفسية تتميز جميعها بتقهقر النشاط النفسي إلى مرحلة سابقة من مراحل تطور الليبيدو. وهذا الرجوع إلى الوراء قد ينحصر في العودة إلى موضوع الإشباع التي تتميز به مرحلة سابقة، أو الرجوع إلى حال مبكر من أحوال الأنا (وهو ما يحدث في الأمراض الذهانية). فالنكوص زمني بهذه المثابة. وثمة نوع آخر من النكوص يسميه فرويد بالنكوص المحلي ويقصد به عودة الإثارة في الجهاز النفسي من القبلشعور إلى اللاشعور. ويتضمن النكوص وجود نقط في تطور الفرد ثبت عندها الإشباع الغريزي (نقط تثبيت) يعود إليها الفرد كلما أصبح الإشباع محالاً في المستوى الأعلى الذي بلغه، كذلك يتضمن النكوص وجود حرمان من الإشباع

في الوقت الحاضر هو المسؤول عن ارتداد الليبيدو إلى مراحله السابقة التي توفر إشباعاً نكوصياً" للمزيد عن ذلك مراجعة كتاب: فرويد، سيغموند - الموجز في التحليل النفسي، ص164

(42) ونوس، غسان كامل - رواية "تقاسيم الحضور والغياب، ص187.

(43) المصدر السابق، ص188.

(44) للمزيد عن مصطلح "التسامي": فرويد، سيغموند - الموجز في التحليل النفسي، ص131

(45) المرجع السابق، ص134 - 135.

(46) العصاب الجمعي، أو اللاشعور الجمعي، "هو مجموعة من الرواسب الباقية في النفس ترجع إلى آلاف السنين يطلق عليها اسم "النماذج البدائية؛ وتنعكس في الأساطير والترهات. وقد جرى عليها بعض التغيير لأنها ارتفعت إلى مستوى الشعور." للمزيد مراجعة : الطاهر، د. علي جواد، 1979 - مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (524ص)، ص430، 431

□□

وظائف الراوي وخطاب الهوامش

(في سيرة جبرا إبراهيم جبرا)

□ د. زعتر خديجة *

سننظر في وضع الراوي وفي كيفية تأديته للوظائف التي أخذها على عاتقه وفي مقدمتها الوظائف الإخبارية والتفسيرية والتنسيقية، وذلك في نصي جبرا: "البئر الأولى" و"شارع الأميرات".

1ـ البئر الأولى:

لقد أخذ راوي "البئر الأولى" وظيفة التنسيق على عاتقه، فقسم النص ورتبه فبلغ عدد الفصول الواحد والعشرين فصلا، لم يعطها عناوين وإنما اكتفى بترقيمها. ولعل الترقيم هنا ينم عن رغبة في ترتيب النص وتنظيمه بشكل من الأشكال، كما أن هذا يكسبه إيقاعاً خاصاً ويبرز حركاته الكبرى.

إن معدل طول أغلب الفصول يصل العشر صفحات ـ قد تزيد وقد تنقص قليلاً ـ وهذا المعدل قد وفر توازناً عاماً في بناء النص، غير أن بضعة فصول تجاوز عددها صفحاتها هذا المعدل، وهي الفصل الثاني عشر ـ بخمس وعشرين صفحة ـ والفصل العاشر بواحد وعشرين صفحة ـ والفصلان الثامن والخامس ـ بثمانية عشر صفحة ـ ولعل سبب طول هذه الفصول يعود إلى طبيعة المادة الحدثية المعالجة فيها، وهي عبارة عن وقائع وذكريات قد تكون ذات أهمية خاصة وذات وظيفة دلالية معينة بالنسبة للراوي، لذا أسهب في تقديمها.

تعلق الأمر في الفصل الثاني عشر بذكريات الالتحاق بالمدرسة الحكومية لأول مرة في حياة الطفل جبرا، مما يعد انعطافاً كبيراً في طفولته ومصدراً أساسياً في تنمية وعيه. وهذا ما صرح به الراوي في ثنايا الفصل إذ قال: "كانت المدرسة الوطنية بداية خروجي الحقيقي إلى الحياة، وأنا في التاسعة من عمري. لقد انفتحت لي الأيام فيها، كما بلمسة من مصباح علاء الدين، على أناس من كل نوع، كنت حتى تلك السنة معزولاً عنهم داخل شرنقة صغيرة تكاد تكون على الهامش من كل شيء. وكان علي أن أجرب عضلاتي بأثقال علي الآن حملها، ولم يكن لي سابق عهد بها.."(1).

* أكاديمية من الجزائر

أما عن طول الفصل العاشر، فما يسوغه هو تعدد الذكريات فيه وهي: الإغماء في الكنيسة يوم زيارة البطريرك لبيت لحم إثر الزلزال، وخرافة المارد المقيم في الشجرة فحادثة الجرح البليغ في القدم فجريمة ميكيل وذكرى الذهاب إلى القدس للرسامة، وباستثناء هذه الذكرى الأخيرة (اللهم إلا إذا كان يقصد منها أيضاً الفزع الذي انتابه إثر إحساسه بالضياع في مدينة القدس وهو بمفرده فيها) فإن القاسم المشترك بين الذكريات هو الشبه الكامن في خلفياتها النفسية، إنها تنتمي لسياق نفسي واحد هو سياق الفزع والألم، ولعل هذا ما خول للراوي تجميعها في فصل واحد رغم تعددها وحدوثها في أزمنة متباعدة نسبياً. والأمور النفسية الخفية هي التي جعلتها تتداعى في ذاكرة الراوي الذي ميز بعضها من بعض بلحظة "صمت" اتخذت شكل حيز مكاني فارغ بين كل ذكرى وذكرى.

وما استدعى الإطالة في الفصل الثامن هو خصوصية ذكرى الحذاء "البوتين" وتمثيلها لتجربة قاسية صدمت الإحساس الطفولي المرهف وترسخت في الذاكرة إلى الأبد، هي إذاً ذكرى خاصة فرضت نفسها فاستغرق عرضها تسع صفحات. وإلى جانب تأثيرها البليغ فإنها تكشف عن مدى الفقر والحرمان اللذين عاناهما في طفولته.

أما بالنسبة للفصل الخامس، فمبرر الإطالة يمكن العودة به إلى وصف "للخشاشي" ومواقع اللعب فيه، وبخاصة الحاكورتين وملعب الدير، الأمر الذي تداعت معه بعض أغنيات الطفولة. وما الإسهاب في الوصف إلا دليل على العلاقة الخاصة التي تربط الراوي بهذا المكان الأثير لديه.

وبالرغم من هذا التفاوت النسبي في طول بضعة فصول في النص، فإن الأساس في التقسيم لا يتكئ بالضرورة على معادل موضوعي، وإنما يخضع جزئياً، لتنوع الذكريات والحوادث كما يتضح من خلال الجدول الآتي:

الفصول	الصفحات	الحوادث والذكريات
1	25 ـ 26	حادثة "اليهطلية"
2	29 ـ 39	حادثة الدفتر و"الطقاعة" المصنوعة به
3	42 ـ 46	ذكريات مع الطبيب وحماره
4	48 ـ 54	حادثة "صندوق الدنيا"
5	55 ـ 72	ذكريات مختلفة تتعلق بالحاكورتين وبملحقات الدير فالخشاشي.
8	89 ـ 103	ذكريات مختلفة + حادثة "البوتين" (هدية الدير بمناسبة عيد الميلاد)
9	104 ـ 116	مشاهد التسلية برفقة "نعوم" +
10	117 ـ 137	حادثة التهاب العينين أثر الذهاب إلى المزبلة
12	153 ـ 177	حوادث مختلفة: الإغماء في الكنيسة + الرحلة إلى القدس
13	178 ـ 185	للرسامة + ذكرى خرافة المارد + الجرح البليغ في القدم + جريمة ميكيل
14	196 ـ 198	انقطاع يوسف عن المدرسة + التحاق جبرا بالمدرسة الحكومية.
15	199 ـ 207	ميلاد سوسن + الانتقال إلى دار فتحو + حادثة الخنازير الحبيسة.
16	209 ـ 218	حادثة مع الخنازير لإنقاذ كتاب ألف ليلة وليلة من تحت أرجلها
17	219 ـ 226	مرض الأب وانقطاعه عن العمل + محاولة كتابة أول مسرحية
18	227 ـ 241	الرحلة الطلابية إلى جبل خريطون
19	242 ـ 248	حادثة إطار السيارة + اشتداد مرض الأب
20	257 ـ 267	الانتقال إلى القدس + الالتحاق بالمدرسة الرشيدية ذكريات مع بعض الجيران في "جورة العناب" بالقدس
21	268 ـ 270	حادثة الأب المريض مع الفلكي الروحاني + قصة الشهادة المحجوزة والطرد من المدرسة من طرف المدير + حادثة موت القطة "ظة" مختصر حوادث مرحلة الصبى والشباب

أما عن الفصلين السادس والسابع فقد خُصصا تقريباً لإعطاء معلومات متنوعة عن بيت لحم وسكانها، كما أفرد الفصل الحادي عشر للحكاية التي رواها له الوالد، واشتمل الفصل الرابع عشر على قراءات الطفل الأولى بوجه خاص.

وإذا كانت فصول قد اقتصرت على تقديم حادثة واحدة تأنى الراوي في عرضها على شكل مشاهد حية، نقلت من خلالها الأقوال والأحداث عن طريق العرض المباشر، فإن الفصول الأخرى قد تضمنت ذكريات ووقائع متعددة جمعتها ورتبتها أواصر ظاهرة أحياناً حين يكون الرابط بينها

مكان بعينه أو شخصية من الشخصيات القصصية، وقد تكون تلك الأواصر خفية يقيمها السياق النفسي في ذهن الراوي مثلما تبين في الفصل العاشر على سبيل المثال(*). كما لجأ الراوي إلى روابط أخرى عديدة لينظم قصته ويرتب مراحلها، ومن أبرزها المؤشرات المكانية المتمثلة في أسماء مختلفة الدور التي عاش فيها الطفل في بيت لحم وهي على التوالي: الخان، الخشاشي، حوش دبدوب، دار فتحو ودار جحلوقة، فجورة العناب في القدس، ثم المؤشرات الزمانية وهي تواريخ عامة وخاصة، استغلها الراوي ليحدد عمر الطفل من خلالها وليموقع أحداثاً شخصية. وهذه التواريخ بتتاليها عبر الفصول هي بمثابة معالم في الطريق ارتكز عليها في تقسيم النص ـ حين استهل بها بعض الفصول ـ وفي ترسيخ مبدأ التسلسل الكرونولوجي للأحداث، مما يوحي بنمو الطفل النابع مما هو ذاتي والمندغم مع ما هو عام نسبياً، كما يتبين من الجدول الآتي:

الفصول	الصفحة	التاريخ	الحدث العام	الحدث الشخصي
10	117	1927	زلزال في فلسطين	ذكرى الإغماء على جبرا في أثناء إقامة البطريرك للقداس
			زيارة البطريرك لبيت لحم	
12	153 - 157	1928 - 1929		انقطاع يوسف عن الدراسة
				التحاق جبرا بالمدرسة الوطنية
			"كانت الثورة قد عمت البلاد من جديد"	ـ تعلمه لأشعار حماسية في المدرسة
13	178 - 199	1929 - 1931		في تلك السنتارزق والدي سوسن
				الانتقال إلى دار جحلوقة.
				"في أواخر السنة الثانية من إقامتنا في هذه الدار"
15	229 - 229	1931 - 1932		توقف الأب عن العمل بسبب المرض.
				انتقال العائلة من بيت لحم إلى القدس
18	239	1937 (استباق)		التحاق جبرا بالمدرسة الرشيدية في القدس
				تخرجه من الدراسة الثانوية في الكلية العربية
21	269 - 270	1936 - 1938 (استباق)	إضراب عام	نمو الوعي السياسي لدى جبرا.
				ـ موت أخته سوسن وهي في التاسعة من عمرها.

وتأسيساً على ما سبق، نلاحظ بأن التقسيم إلى فصول قد تم تبعاً لتنوع ذكريات الحوادث وتموقعها في المكان والزمان، فبدا النص محكوماً بأطر مكانية وزمانية بوجه عام، والأهم من هذا، هو أن ترتيبها العام قد خضع لتسلسل زماني واضح أطر للقصة في مجملها وتدرج عبر الفصول في خط تصاعدي من حوالي سن الخامسة إلى مستهل الثالثة عشرة بانتظام جلي للعيان، اعتماد على المؤشرات المتتالية المبثوثة في النص والدالة أيضاً على النمو الفكري النابع من تفتح الطفل على ظروف عائلته وبيئته.

ولقد تزاحمت إشارات الزمان ليعرف سن الطفل في كل طور من حياته أو بالأحرى في كل فصل من فصول النص ـ مما يؤكد هيكل قصة الطفولة، ولعل هذا ما يجليه الجدول الآتي:

الفصل	الصفحة	العبارة الدالة على سن الطفل	المؤشر المكاني
1	26	ـ أجاب: خمس سنوات.	في الخان: بيت لحم
2	29	ـ وأنا في الخامسة، حافي القدمين.	الخشاشي بيت لحم
3	42	ـ وأنا في الخامسة من عمري.	الخشاشي
5	55	ـ كان أخي الذي يصغرني بست سنوات...	
8	89 92	ـ وأنا كنت يومئذ في السابعة أو الثامنة... ـ ونحن ربما في السابعة من العمر..	
9	104	ـ كنت في السابعة أو الثامنة من عمري...	حوش دبدوب
10	132	ـ ولكن من في المدينة يعرف طفلاً غريباً في الثامنة من عمره	دار فتحو
12	160 175	ـ ما اسمك؟ قلت: جبرا إبراهيم جبرا وعمرك؟ ـ تسع سنوات ـ كان ذلك عند افتتاح المدارس في أواخر أيلول من عام 1929	
13	183	ـ أخي عيسى بعد في الرابعة من عمره وأختي سوسن رضيعة.	
15	203	ـ من يدري كيف يعمل ذهن صبي في الحادية عشرة من عمره	دار جحلوقة
16	209	ـ اقترح المعلم أن يأخذ طلاب الصف الرابع إلى خريطون	

الفصل	الصفحة	العبارة الدالة على سن الطفل	المؤشر المكاني
18	227 229	ـ كانت نهايات عام 1931 وبدايات العام التالي.. ـ كان ذلك في أواخر شهر آذار من عام 1932	جورة العناب في القدس
20	234 260 265	ـ اقتادني إلى الصف الخامس.. ـ رفاقي الذين كانوا سيتوجهون إلى غرفة الصف السادس.. ـ وأنا في مستهل الثالثة عشرة..	
21	268	ـ وهكذا دخلت سنتي الثالثة عشرة، ووقفت على عتبة المكشوف التي ستتحقق سراعاً في السنوات القليلة التالية..	

وبعد هذه المعاينة، يبرز الطابع الترتيبي للسرد في علاقته بالمواقع الزمنية، ويتجلى حرص الراوي على توثيق تجاربه بتحديد زمانها ومكانها.

ولكن تشكيل الزمن في هذا النص، لم يخضع لنظام واحد هو النظام التسلسلي الخطي المتصاعد بل امتزج بأنظمة أخرى أخرجته عن النمطية التقليدية وألحقته بالتقنيات الحديثة. وللذاكرة وكيفية اشتغالها دور في اختراق التسلسل الزمني وفي قطعه، بما تتيحه من إمكانية استرجاع* الأحداث واستباقها*.

لعل فن السيرة الذاتية في حد ذاته ميدان خصب للمفارقات الزمنية*، نظراً لارتكازه على عملية التذكر التي تقرب المسافة بين الأزمنة الكامنة في الذاكرة.

ولهذا فإن الترتيب التتابعي المهيمن الذي لمسناه في "البئر الأولى" لا يخلو من بعض المفارقات الزمنية التي تراوحت بين الاستبقات والاسترجاعات غير أن الاسترجاعات أقل بكثير من الاستباقات، وما ورد منها في النص، لا يعدو أن يكون مجرد استحضار لذكريات خارجة عن زمن الحكي ولها مضامين مغايرة لمضمون الحكي الأساس أو "الابتدائي" (primaire) بمفهوم جيرار جنيت للكلمة(2).

ـ خطاب الهوامش في "البئر الأولى":

لم يكتف الراوي الراشد بما أورد من معلومات وشروح وتعليقات في ثنايا النص أو بالأحرى في المتن الأساس، لكونه عليماً كلي المعرفة، بل اعتمد الهوامش للتأكيد على صحة المعلومات وواقعية الأحداث. وما لجوؤه إلى الهوامش إلا أكبر دليل على حرصه على إحكام بناء قصة الطفولة هذه، وعلى درئه لكل إخلال قد ينتج عن تضخم الوظيفتين الإخبارية والتفسيرية.

لقد عدد الهوامش واتخذها فضاء إضافياً استحسن استغلاله للتقليل من تدخلاته في المتن كي لا تهيمن رؤيته ويطغى صوته على رؤية الطفل الشخصية المحورية في القصة؛ كما أنه تفادى بذلك تعطيل عملية السرد أيضاً، إلى جانب إخلاصه لما قرره في الافتتاحية من عدم تكرار ما سبق أن صاغه قصصاً ومقالات.

إن ما ورد في هامش الصفحتين 61 و 164، لا يعدو أن يكون مجرد توضيحات لغوية قصيرة تستهدف إبراز الخصوصية الفلسطينية من حيث اللهجة المحلية والنطق بها ثم من حيث تسميات التلاميذ وارتباطها بالقرى الفلسطينية التي ينتمون إليها.

غير أن بعض هذه الهوامش الأخرى يشكل بنيات حكائية صغرى، لو امتدت نصياً لتمخضت عن محكي فرعي داخل المحكي الأصلي؛ ونخص بالذكر من هذه الهوامش ما جاء في الصفحات 108 و 256 و 263 وكان متعلقاً بشخصيات ورد ذكرها في ثنايا المتن الأصلي.

لقد ارتأى الراوي أن يقدم معلومات إضافية عنها نظراً لاهتمامه بمصائرها غير العادية: سليم العشي ـ الذي تحول إلى أسطورة ـ والمعلم بشارة السباك ـ الذي تحول إلى شحاذ يقال أنه مات سكراناً ـ والراهب بطرس صومي ـ الذي توفي سنة 1948 دفاعاً عن القدس.

تميزت البنية الخاصة ببشارة بطولها وبطبيعتها وبصياغتها الخاصة؛ وتجلت من خلالها وظيفة الراوي التعبيرية إذ لم يلجأ إلى الأسلوب التقريري كما فعل في الهوامش الأخرى وإنما اعتمد أسلوب العرض المباشر المعتمد على الحوار بجمله الحوارية الانفعالية القصيرة، الأمر الذي عمق حيوية الموقف ودراميته. ويبرر الراوي إدراجه لهذه البنية بقوله: "أراني هنا مدفوعاً إلى ذكر ما جرى لبشارة بعد ذلك بسنوات قلائل"(3) فالمصير المحزن لبشارة هو الذي فرض نفسه على الراوي لذا خصص له حيزاً كبيراً في الهامش.

تعلقت بعض هذه البنيات الهامشية بأحداث شخصية وبأخرى عامة، تتمثل الشخصية منها في استباق وقائع من حياته اللاحقة ولا يتسع المتن لاحتوائها. وينطبق هذا بخاصة على ما ورد في الصفحة 166.

وأما ما جاء في الصفحة 191، فهو عبارة عن ملخص لأول قصة كتبها ـ وعمره لا يتجاوز الثانية عشرة ـ واستلهم فيها أجواء ألف ليلة وليلة.

أما عن الحدث العام فيتعلق بالزلزال الذي حدث في فلسطين سنة 1927، ولعل الوظيفة التنسيقية هي التي فرضت على الراوي عدم التعرض لوصف هذا الحدث في المتن والاكتفاء بالتنبيه إلى أنه سبق له وصف بعض آثار هذا الزلزال في الفصل السادس من رواية "البحث عن وليد مسعود" وتفادياً للتكرار لن يتحدث عنه هنا.

ندرك بوضوح، في هذا الكلام، امتزاج رؤيتي الراوي والمؤلف وتداخل صوتيهما بل انعدام المسافة بينهما، ومن ثم التطابق التام بينهما.

ونجد الأمر نفسه تقريباً في هامش آخر(4)، إذ ينبه الراوي القارئ إلى أن قصته "الغراموفون" المنشورة في مجموعته القصصية "عرق... وبدايات من حرف الياء" تشتمل على الكثير من التفصيلات الخاصة بالمرحلة الحياتية التي هو بصدد عرضها في متن البئر الأولى، لذا سيستغني عن إعادة الكلام عنها ويدعوه إلى القراءة التناصية بين البئر الأولى وقصة الغراموفون بقوله الصريح: "يجد القارئ في قصتي... من التفاصيل الدقيقة التي لن أكررها هنا..." وبهذه العبارة تتجسد الوظيفة التواصلية للراوي ويتجلى توجيهه للمتلقي.

صرح جبرا في حوار أجراه معه ماجد السامرائي: [..] خذ إحدى قصص "عرق": قصة "الغراموفون".. إنها جزء من تجربتي حين كان عمري ما بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة. أو قصة عنوانها "المغنون في الظلال". أعتقد لو أنني لم أكتب هذا الشيء لكان هناك نقص دائم.. جرح نازف في كياني.."(5).

لقد أحالنا الكاتب صراحة، في نص "البئر الأولى"، على مواطن تقاطع المادة الحكائية لهذا النص، مع معطيات سبق له استثمارها في قصصه ورواياته. غير أن هناك معطيات أخرى ترتبط بتجاربه الذاتية تجلت في قصصه ولم يعلن عن تقاطعها مع مادة البئر الأولى ومع تفصيلات حياته؛ من ذلك مثلاً قصة "الحذاء" وقصة "الجرح في الخد" و"الرحلة" و"البحر"*.. وغيرها من العناصر التي وجدت لها صدى في إبداعاته الفنية، فكانت القصص والروايات عندئذ مجالاً للبوح والكشف عن هذه الهواجس والتفصيلات الشخصية. ويقول جبرا كاشفاً عن الصلات الخفية بينه وبين كتاباته: "[..] في "صيادون" يتصور الكثيرون أن "جميل فران" هو جبرا إبراهيم جبرا. في الواقع إن الكثير من آرائي عبرت عنه عن طريق "عدنان طالب" لا عن طريق "جميل فران".. وتقصدت أن أجعل جميل فران محايداً نسبياً لكي أستطيع أن أبرز آراء الآخرين، بحرارتها وتناقضاتها. وفي "السفينة": "وديع عساف" يحتل ناحية عميقة من نواحي نفسي دون شك.. لكنني وضعت آرائي على ألسنة الكثيرين. أنا لا أنكر أنني أوزع نفسي على الكثير من أشخاصي في الرواية الواحدة.. في "صراخ في ليل طويل": "أمين" يمثل بعضاً من نفسي، أنا كتبت هذه الرواية في فترة بؤس وحرج وضائقة

نفسية شديدة فأمين في "صراخ في ليل طويل" يمثل الكثير من نفسي أيامئذ. لكن هناك فصلاً في الرواية يقوم فيه جدل طويل بين المتحاورين، واحد منهم، في الواقع، يمثل آرائي التي كنت أومن بها في تلك الفترة، فضلاً عن أمين"(6).

ولعل قراءة الكتابات الأخرى لجبرا ستمكن من اكتناه أعماق رؤيته للعالم، تلك الرؤية التي عمل على تجسيدها في سيرته الذاتية وفي مختلف نصوصه الأخرى.

وهذا يعني أيضاً استحالة انكتاب حياة الشخصية ورؤيتها في كتاب واحد، أو هو رفض قاطع لاختزال الكاتب في مصدر واحد فقط.

2- شارع الأميرات:

المقطع	الموضوعات الأساسية
1	- نشاطات الراوي الثقافية والفنية. - تجاربه العاطفية (لميعة والتلميذة). - معلومات عامة.
2	- الأصدقاء الأدباء (عدنان رؤف، بلند الحيدري، حسين مردان) - الصديق الإنجليزي: دنيس جونسون ديفيز.
3	- ذكريات تتصل باهتمامه بالفن التشكيلي. لوحة "المرأة التي حلمت أنها البحر" - قرار السفر إلى باريس لقضاء عطلة الصيف.
4	- إشارة إلى ذكريات مع صديق معماري (اهتمام بالفن المعماري). - زيارة باريس. - العودة إلى بيت لحم. - مشاعره تجاه لميعة.
5	- بعض الأصدقاء المقربين (علي كمال، حسين هداوي، بلقيس شرارة) - مشاعره تجاه لميعة.
6	- نشاطه في مجال الفن التشكيلي (السعي مع الأصدقاء لتأسيس جمعية الفنانين) - نشاطه الإذاعي في الإذاعة البريطانية ببغداد (الصديق علي حيدر المسؤول عنها) - حلقة لميعة وأصدقائها آل العمري.
7	- الأصدقاء النحاتون والموسيقيون (خالد الرحال، منير الله وردي، فؤاد رضا..)
8	- تأسيسه جمعية الموسيقى الكلاسيكية للطلاب، أمسياتها. - قرارات إلغاء عقود المدرسين الفلسطينيين. طلب الزمالة الدراسية - الأصدقاء في فلسطين. - تفسيره لنتاجه الفني (قصة السيول والعنقاء).
9	- لميعة. - تلقي نبأ إلغاء عقد التدريس، خلفياته ونتائجه.
10	- لميعة. - الصديق الإنجليزي، المخرج السينمائي. (أول تجربة في مجال السينما)
11	- حيثيات عقد القران مع لميعة. - الاستعدادات الأخيرة للسفر إلى أمريكا
12	- رحلاته البحرية (الخامسة والأخيرة برفقة لميعة)

جاءت هذه الموضوعات الأساسية، في نسيج محكم الحبك، وبعيد عن كل تفكك أو حشو، على الرغم من صعوبة عملية معالجتها فنياً.

لكن الراوي الذي كان جد حريص على تنظيم نصه وترتيب مادته، لم يكتف بالسبل التي انتهجها، بل تدخل أحياناً، تدخلاً مباشراً في المتن، وبخاصة في المقاطع الأولى، حين كانت تحاصره الذكريات من كل صوب وحدب، ليصرح كما في المقطعين الأول ثم الرابع.

"غير أنني هنا سأركز على خيط رئيسي واحد من خيوط كثيرة تواشجت في نسيج تلك السنة، يستحق كل منها، لو أتيح للمرء زمن لا ينتهي، متابعة خاصة لإبراز جمال النسيج الكلي وتعقيده. وهذا الخيط هو التقائي بالمرأة الأروع في حياتي تلك

التي جعلت لكل ما حدث لكلينا آنئذ، وفي السنين اللاحقة، سحراً تتمحور فيه معاني الحياة، ليس فقط كأناس وعلاقات يغني بعضها بعضاً، وليس فقط كتجارب متواترة تعاش بكل لذاتها وعذاباتها وتناقضاتها، بل كإبداعات أيضاً تعطي التجربة كل مرة قيمتها العميقة، وتفردها الدائم"(7).

أو قوله كذلك:

"لن أتحدث عن تفاصيل سفرتي البحرية، لأن لها حديثاً طويلاً آخر: فهي خيط متلألئ في نسيج تجاربي تلك السنة، ولابد من تركه جانباً، ولو إلى حين لكي لا أبتعد عن متابعة الخيط الأجمل والأشد بريقاً في هذا النسيج"(8).

نرى في التدخل المباشر المتكرر، إعلاناً صريحاً من الصعوبة التي واجهت الراوي أثناء الكتابة. ونلمس منه شبه "استعطاف" المتلقي، كي لا يكون قاسياً في حكمه على النص وبنائه الفني.

قد يستحق كل خيط من نسيج تلك السنة متابعة خاصة، لكن الراوي على علم بخطورة "التشتت" على مشروعه الفني. وهذا ما دعاه إلى التعبير الصريح عن الصعوبة في المضي قدماً في الكتابة الفنية، دون أن "تشوش" عليه الذاكرة بتعرجاتها وتداعياتها.

ـ خطاب الهوامش في "شارع الأميرات":

أما الإجراء الأخير الذي وظفه الراوي في سبيل إحكام بناء المتن، فهو إجراء الهوامش، التي لجأ إليها كذلك، حين طغت عليه الذكريات وتداعياتها. واتخذه فضاء إضافياً للإدلاء بالمعلومات الهامة، متفادياً بذلك تضخم وظيفتي الإخبار والتفسير في ثنايا المتن، كما تحققت له وظيفته التنسيقية، المتعلقة بإحكام البناء العام النص.

وقد ورد هذا الخطاب "الموازي" في هذا الفصل السادس بخاصة (ولم يرد في الفصول الخمسة الأولى سوى مرة، كانت في الفصل الرابع، وتعلقت بدزموند ستيورت، الصديق الإنجليزي الذي اهتم بالقضية الفلسطينية والقضايا العربية بعامة، وناصرها بحرارة في كل ما كتب بعد التحاقه ببغداد ص 70.

والهوامش هي على التوالي:

ـ الهامش الأول: ص 114

يقول فيه الراوي: من يرجع إلى قصيدتي "بيت من حجر" (في مجموعتي "تموز في المدينة" يجد بعضاً من هذا الجو، وبعضاً من الحالة النفسية التي حاولت يومئذ الإيحاء بها في هذه القصيدة وقصائد أخرى زامنتها".

تكفل الراوي بوظيفة توجيهية، فكان الهامش بمثابة دعوة ضمنية لمزاولة قراءة موازية، حتى تتضح الأحوال النفسية أكثر.

ـ الهامش الثاني: ص 130

ويقول فيه: "للتفاصيل حول الدور الذي قام به جواد سليم و"جماعة بغداد للفن الحديث"، راجع كتابي "جواد سليم ونصب الحرية"، من منشورات وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، 1975.

وهذه إشارة أخرى، إلى المرجع الكفيل بإعطاء المعلومات الإضافية حول الموضوع المثار في المتن.

ـ الهامش الثالث: ص 135

ويقول فيه: "هكذا يفضل عدنان كتابه اسمه، رغم شيوع الصيغة الأخرى "رؤوف". وكلتا الصيغتين صحيحة".

أي أنه يفضل كتابتها كما يلي: "رؤوف"، وهذا توضيح تفصيل بسيط، قد يفيد في التعريف بطبيعة شخصية عدنان.

ـ الهامش الرابع: ص 144 ـ 145.

يقول فيه: "هذه الرسوم أهداني إياها، ثم استعارها مني بعد سنوات لعرضها في أحد معارضه، ولم يعدها إليّ" الحديث هنا عن نزار سليم، وربما قاله الراوي لمعاتبة الصديق الذي لم يعدها إليه،

أو لتبرئة ذمته! المهم هو أن الذكرى فرضت نفسها فأدرجت في الهامش.

ـ الهامش الخامس: ص 154

يقول فيه: "لكي نصدم التقليديين"، وهي ترجمة للعبارة الواردة في المتن باللغة الفرنسية: pour épater les bourgeois.

جاءت هذه العبارة على لسان الراوي وهو يخاطب السيدة كزين، التي استدعه لحضور حفلة أقامتها في نادي العلوية الأرستقراطي. وإذا كان الراوي قد أدرجها بالفرنسية، فذلك لغايات تدليلية وفنية تحقق له الإيهام بالواقعية. لكنه لم يغفل توضيحها للمتلقي العربي، تحقيقاً لوظيفته التواصلية.

ـ الهامش السادس: ص 190

يقول فيه: "تحدثت عن هذا الأمر بشيء من الإسهاب في كتابي "الاكتشاف والدهشة"".

يحيلنا هذا الهامش على الكتاب الذي عالج مسألة ضرورة التجديد في أساليب التعبير العربي، وحماسة الكاتب له. وهذه الإحالة دعوة أخرى للاستزادة من المعلومات حول ما لمح إليه في المتن.

اتضح لنا أن عدد الهوامش في هذا الجزء من سيرة جبرا الذاتية قليل، بالمقارنة مع ما ورد منها في الجزء الأول "البئر الأولى"، ونفسر هذا الأمر كما يلي:

ـ "البئر الأولى" نص يشتمل على "حكايات"، وقوامه الأساسي سرد "القصص". استعار راويه بعض فنيات الرواية، كإحكام الحبكة، والتزام الترتيب الكرونولوجي، والأساليب السردية التي أشاعتها الرواية (سرد مباشر، ومشاهد والوصف المبأر الذي لا يقطع سيرورة الأحداث ولا يعطل حركتها) ولهذا اضطر إلى استخدام الهوامش، كي لا يخل بحبكة المتن.

ـ أما نص "شارع الأميرات"، فقد هيمن فيه الأسلوب الإخباري التقريري الحامل للمعرفة بالقياس مع نص "البئر الأولى". ولم يكن الراوي فيه ملزماً بإحكام الحبكة أو باتباع التسلسل الكرونولوجي الصارم، مما وسع نسبياً، من هامش الحرية أمامه، ليدرج في المتن التفصيلات التي يريد، فقلت عندئذ، الحاجة إلى الهوامش.

نستخلص في الأخير أن نسبة الهوامش خضعت لطبيعة الأسلوب الذي اختاره الراوي لمعالجة المادة الحدثية. فحين انفتح على فن الرواية، كثرت الهوامش درءاً لكل إخلال ببناء المتن. وهذا ما لمسناه من نص "البئر الأولى".

وحين هيمنت وظيفة الإخبار، لا القص، توسل الراوي بالأسلوب التقريري، وأعطى لنفسه هامشاً أكبر من الحرية في التعبير في المتن مباشرة، دون اللجوء إلى الهوامش. لذا قل عددها في "شارع الأميرات".

قائمة المصادر والمراجع:

ـ البئر الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1993.
ـ شارع الأميرات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999.
ـ حوار في دوافع الإبداع، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1996، (أجرى الحوارات ماجد السامرائي)
ـ يقطين (سعيد): القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب ط1، 1985.
ـ مجموعة من المؤلفين، القلق وتمجيد الحياة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.
ـ جيرار (جينيت): عودة إلى خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت.

هوامش:

1ـ جبرا إبراهيم جبرا، البئر الأولى ص 166.

(*) التداعيات في الصفحات: 70 ـ 91 ـ 92 ـ 93 (أفلام الدير: رؤية البحر ـ حفر بحراً للهو بمياه المطر).

* سماع كلمة صلاة في أغنية الأطفال ـ نذكر صلاة الأطفال وتراتيلهم.

* الاسترجاع: analepse

* الاستباق: prolepse

* anachronies المفارقات الزمنية (عن ترجمة سعيد يقطين لمصطلحات Genette (Gérard))

2ـ جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية ـ ت: محمد معتصم. ص 33.

3ـ جبرا إبراهيم جبرا، البئر الأولى، ص 256.

4ـ جبرا البئر الأولى ص 254.

5ـ جبرا إبراهيم جبرا. حوار في دوافع الإبداع، ص 83.

* انظر دراسة خليل محمد الشيخ، سيرة جبرا إبراهيم جبرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية. القلق وتمجيد الحياة. كتاب تكريم جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 1، 1995، ص 71/ 95.

6ـ جبرا إبراهيم جبرا، م.ن، ص 95/ 96.

7ـ م.ن، ص 116.

8ـ م.ن، ص 161 ـ 162.



بلاد المنافي بين الحداثة والتقليد

(قراءة في رواية بلاد المنافي للدكتور نجاة عبيد الصمد)

□ فوزات رزق *

حينما نحاول تناول العمل الروائي الأول لأحد الأدباء لا بد لنا من أن نأخذ بالاعتبار أن الكاتب هذا محكوم بالتجريب، فهو حتى الآن لم يجد لنفسه خطاً واضحاً يتميز به من حيث بناء الحدث وطريقة السرد ورسم الشخصيات وتمثل الحيز الروائي وغير ذلك من الأساسيات التي تساهم في إنتاج عمل روائي متكامل. وقلائل أولئك الذين بدؤوا من حيث انتهت إليه الرواية الحديثة التي هضمت ما سبقها من تجارب واختطّت لنفسها طريقاً يتسم بالتفرد.

وبداية دعنا نسلم أن الإبداع يسبق التقعيد؛ فقد كان الشعر ثم تلاه النقد، وكانت الرواية ثم استجرّت النظريات النقدية بدءاً من نظرية النقد الفني، مروراً بالتحليل النفسي والشكلانية وانتهاء بالبنيوية والتفكيكية.

وعوداً على بدء فإن الرواية التي نتصدى لها اليوم هي الرواية الأولى للدكتورة نجاة عبد الصمد، وقد صدرت عام 2010 عن دار الكوكب التابعة لدار الريس الشهيرة. وتقع الرواية في مئتين وثلاث وخمسين صفحة من القطع الوسط.

وقبل الشروع بدراسة هذه الرواية لا بد من الإشارة إلى أن الرواية جديرة بالقراءة فهي تكشف عن إمكانية واضحة في مجال السرد لاسيما أن الأديبة استخدمت أسلوباً حداثياً في بناء هذا العمل، وكان يمكن أن يكون لهذا العمل شأن لولا الترهل الذي أصاب بعضاً من فصول الرواية.

وبعيداً عن الالتزام بالاتجاهات النقدية الآنفة الذكر فسوف أقوم بدراسة وتحليل الجوانب التالية في الرواية:

الحدث من حيث حكايته

البنية السردية، أو طريقة توليف الحدث

الحداثة والتقليد في طريقة السرد

بناء الشخصيات

الحيز أو الفضاء المكاني

الشبكة الزمانية في السرد.

أولاً الحدث من حيث حكايته:

تتحدث الرواية عن كاتبة تعجب بشاعر شاب يقاربها في العمر ويسبقها قليلاً في التحصيل الدراسي وكثيراً في التجربة "يكبرني بعدة أعوام ولا يقل عن عدة أضعافها في التجارب والخبرات، أنا التلميذة في الثانوية وهو طالب الجامعة دارس العلوم، ناظم الشعر"(1).

تقدم له روايتها الأولى لتأخذ رأيه في إمكانية نشرها في دار النشر التي يملكها، ويتباطأ الرد، ومن هنا تأخذ الرواية مسارين متباعدين ما يلبثان أن يلتقيا ما قبل النهاية ليستمر أحدهما فيما ينقطع الآخر.

المسار الأول:

عرض لمسيرة الشاعر "ذي الوجه العذب، يظلله حياء مخاتل يتوارى خلف عينين آسرتين"(2) والذي جمع الرواية معه همّ الكتابة، فسبقها فيما بقيت تراوح، وأول معرفة لها به كانت حينما تلقت المدرسة دعوة لحضور أمسية شعرية يحييها ذلك الطالب الجامعي، فاحتالت على أهلها لحضور الأمسية. ومن تلك الأمسية تعلقت به وهتفت له في سرّها "أخذت قلوبنا فاحرص عليها"(3). وسوف تمر سنتان حتى يلتقيا ثانية مصادفة فيمازحها بلا مبالاة "هل أنت شاعرة أيضاً أيتها الصغيرة؟!"(4). ثم تنتقل الرواية لاستعراض مسيرة حياته حين يلتقي بندى الطالبة الجامعية، فيعلق القلب بالقلب؛ ندى المشغولة بالسياسة والمنتسبة إلى تنظيم سري. ثم تستعرض حياة الشاعر قبل تعرفه على ندى حينما أحب ابنة الجيران، وأحب رفيقة أخته وغير ذلك من المحاولات.

ويعرض الشاعر على ندى فكرة الزواج رغم اختلاف طائفتيهما فتوافق، لكنه يأبى أن ينخرط في التنظيم مستجيباً لصوت عقله: "لا تقامر، لا تمل نحو أحزاب اليسار، ابق مع الأقوياء، أطبق جيداً على العصفور اليتيم الذي بين يديك"(5)، وذلك على الرغم من المناقشات المطوّلة التي حاولت ندى إقناعه من خلالها بالانضمام إلى تنظيمها، ما يشير إلى انتهازيته. بيدَ أنه تحول بشعره "ليرسم قصوراً تليق بالفقراء"(6). وحين أتته الفرصة لإتمام دراسته العالية في بلغاريا أخذ يمنيها بالسفر معه لتكمل دراستها هناك، وفيما هي ذاهبة لزيارة أهلها في ريف اللاذقية قبض عليها وأودعت السجن.

وفي بلغاريا أسهب الشاعر في وصف صوفيا، وكيف وقف في الرتل الطويل للوصول إلى ضريح جورجي ديمتروف محرر بلغاريا المقام في الساحة المسماة باسمه.

وفي فصل آخر تنتقل الرواية الكاتبة إلى فرنسا حيث تلتحق بزوجها الطبيب في إحدى مستشفيات باريس، وتسهب في وصف حياتها القلقة في مدينة النور، على الرغم من أن زوجها كان لا يدخر وسعاً في أيام الأعطال في اصطحابها إلى أكثر المعالم السياحية في تلك المدينة العريقة، ومع ذلك فقد "ظل قلبها منشوراً على حبل الغسيل تحت شمس السويداء"(7).

وتتبادل مع الشاعر الرسائل والكتب، فيعلمها أنه أخيراً التجأ إلى القرآن "آملاً وقتي بأشياء قد تكون نافعة، أنكب على قراءة القرآن"(8). وتكتشف الراوية الكاتبة أن ندى قد خرجت من السجن وعادت للالتحاق بجامعتها في الوقت الذي لجأ فيه الشاعر إلى القرآن. وعود على بدء تخبرنا الراوية في نهاية روايتها برأي الشاعر في روايتها عبر ردّه الذي يقترح فيه التريث في النشر "قال إن بنيان الرواية تقليدي، وشخصياتها عادية بل بائسة، ليس في أيٍّ منها ثمّة تشويق أو بريق"(9).

المسار الثاني:

أما المسار الثاني فهو يشتمل على الرواية التي قدمتها الراوية الكاتبة للشاعر لأخذ رأيه في نشرها ويبدو أنها تعمّدت أن تكون بأسلوب أدنى بكثير من المسار الأول، إذ تحكي هذه الرواية حكاية عائلة

علي أحد أبطال روايتها ورحيلها من مجدل شمس في جبل الشيخ إلى السويداء لتقيم فيها إقامة دائمة. وتتحدث مطولاً عن تاريخ الأسرة في المجدل ومعاناة أبي علي أثناء العمل في أرض البيك الذي لم يترك فرصة إلا استغلها في إيذائه، فأخذ يفكر جدياً في الرحيل إلى السويداء. وتأتيه الفرصة مواتية من خلال ابن عمه محمود الذي سبقه إلى الجبل لزيارة مقام الخضر عليه السلام بقصد الاستشفاء من مرض عضال، فطاب له المقام في السويداء، واستقدم زوجته ليستقرّا نهائياً. وحين فكر أبو علي بالرحيل إلى السويداء عام 1960 وجد أمامه ابن عمه محمود يهيئ له سبيل الاستقرار.

ثم تعرض الرواية معاناة هذه الأسرة في بداية وصولها إلى السويداء حيث أخذ أبو علي يعمل في الزراعة في أراضي صاحب البيت الذي استأجره، فيما أخذت أم علي تتعلم على يد جارتها فنون التطريز. أما علي فقد فتنته أحجار السويداء فاختار دون تردد مهنة بناء الحجر على يد المعماري صاحب البيت الذي غدا معلمه.

وتجمع المصادفة بين علي وبدر الفتاة الجميلة فيخطبها علي ويتم الزواج، وتدخل الرواية في مسار آخر مستعرضة حياة أسرة بدر وأخيها يوسف وأختها زينة. ويثمر زواج علي فتأتي ليلى ثم هاني ثم عدد آخر من الأبناء. وحين يلتقي علي نبأ العدوان في الخامس من حزيران يجهش بالبكاء حينما يعلم أنه لا سبيل للعودة إلى مجدل شمس التي لم يأسف يوماً على فراقها.

ولا تلبث الرواية أن تنفتح على مسيرة مجموعة من الشخوص "جمعتهم الحارة الشمالية الصغيرة، يتآلفون فيها عشرين بيتاً ــ كذا في الأصل ــ أو أكثر قليلاً، تتوزع على جانبي الطريق الرئيس والزقاقات الصغيرة المتولدة عنه"(10).

ثم تتبع الرواية مسيرة كل من هذه الشخصيات بدءاً من سراج الطموح المتفوق مروراً بمنير وأحمد اللذين تعثرا في دراستهما في المدرسة إلى محسن الذي رأى مستقبله في ليبيا فعاد فاشلاً. وتوغل الرواية في استقصاء حياة أفراد كل عائلة من عائلات هؤلاء الرفقاء، وعندئذ ينفتح الحيز المكاني في الرواية باتجاهات متعددة إلى فنزويلا والجماهيرية الليبية والمملكة السعودية ولبنان وموسكو. إذ تفرق الرفقاء سبل العيش فينفرد كل منهم بحكاية ثم ما يلبث أن يلتئم جمعهم في الحزب الشيوعي الذي استقطبهم إليه مدرس الرياضيات في مدرسة سراج.

ثانياً: البنية السردية أو طريقة التوليف

لجأت الكاتبة إلى أسلوب التداخل الروائي "الرواية داخل الرواية"، وذلك حينما تداخل المساران اللذان أنتجتهما نجاة عبد الصمد في روايتها؛ إذ يبدأ المسار الأول عندما تقدم البطلة روايتها للشاعر، ثم يبدأ سرد فصول هذه الرواية. ويتخلل فصول السرد هذه سرد الفصول التي تتحدث عن علاقة البطلة الكاتبة بالشاعر، فتستعرض مسيرة حياته منوعة في زوايا الرؤية في هذا المسار. فعلى حين يتم السرد بضمير المتكلم "أنا" في الحديث عن الشاعر، والـ"أنا" هنا هي أنا الكاتبة البطلة التي تلتزم السرد منذ بداية علاقتها بالشاعر حتى سفره إلى بلغاريا مفتتحة سردها بـ"انتظرت الشاعر خمسة وعشرين يوماً وفي قلبي جمر الغضى، ينهشني قلق الأسئلة"(11).

وكي تتخلص الكاتبة من أسلوب السارد العليم بكل شيء تلجأ في سرد تفاصيل سيرة الشاعر إلى حيلة مقبولة، مستهلة هذا الفصل بعبارة "طيّر لي الحمام الزاجل وشاية تزعم أن شاعري عاشق.."(12). ثم تسرد سيرته في صوفيا، وهي بذلك تشير إلى أن هذه المعلومات منقولة لها وليست من عندياتها.

وفي الحديث عن حياة الشاعر في صوفيا تلجأ إلى السرد بأنا الشاعر في محاولة ذكية للتخلص من سرد وقائع تجهلها البطلة صاحبة الرواية "الثلج في صوفيا يهمي، وهاجرة العشق تشويني، تقلبني على نار غضى جراحها"(13). ثم تعود البطلة الكاتبة لتتحدث عن الرسائل المتبادلة بينها وبين الشاعر، وتفتتح ذلك الفصل بعبارة "زارني الله مع سطور

رسالته الأولى"(14). وتنتقل بعد ذلك لتتحدث عن رحلتها إلى باريس وشعورها بالوحشة.

كل ذلك السرد كان بطريقة الاسترجاع، وزمنه خارج الزمن الفعلي، إذ كان الزمن الفعلي للرواية خمسة وعشرين يوماً ابتدأت حين سلمت البطلة الكاتبة روايتها للشاعر وانتهت حين جاءها الرد بعد خمسة وعشرين يوماً ليعلمها أن روايتها ذات بنيان تقليدي. أما الزمن الآخر فيمكن أن نسميه الزمن الاعتراضي.

ولعل الدكتورة نجاة تعمّدت أن تكون الرواية المقدمة للنشر ذات مستوى متواضع، فقد تداخلت فصولها مع فصول المسار الأول، وجاء السرد في هذه الفصول بضمير الغائب وبطريقة الراوي المطلع على كل شيء. وقد صدق الشاعر في تقييمه حينما قال: إن الرواية ذات بنيان تقليدي، وسوف أرجئ الكلام عن بناء الرواية المقدمة للشاعر مع تحليل شخصياتها، لكنني قبل ذلك سأقف عند نقطتين هامتين:

الأولى: أن البطلة الكاتبة قدمت روايتها للشاعر، وجاءها الرد منه. والمنطقي أن يتوقف السرد ـ أقصد سرد الرواية المقدمة ـ عند رد الشاعر، بيد أنها أضافت فصلاً آخر بعد رد الشاعر وقد تضمن زواج بطلة روايتها، ومن الطبيعي والمنطقي أن يكون هذا الفصل قبل رد الشاعر.

أما النقطة الثانية: فهي أن الدكتورة نجاة ربما قصدت ــ وأنا أستخدم الاسم كي أميّزها عن شخصية الكاتبة في الرواية، لأن نجاة هي المعنية بهذا النقد وليست بطلتها ــ أقول ربما قصدت أن تجعل أسلوبها تقليدياً في الرواية المقدمة للشاعر تمشياً مع ضرورة الصدق الفني الذي يقتضي من كاتبة ناشئة أن تقدم عملاً ليتضح الفرق بين ثقافتها وثقافة الشاعر. وإذ صح ما ذهبت إليه؛ فلست مع هذه القصدية بأية حال من الأحوال لأننا في المحصلة سننظر إلى العمل بصيغته الكلية وسيتحمل العمل في نهاية الأمر تبعات الركاكة التي تضمنها عن قصد. ولو أن الكاتبة لجأت إلى تقديم رؤية تلخص فيها فكرة الرواية المقدمة بما يفيد تقليديتها لكان ذلك أكثر جدوى. أما وقد قدمت لنا رواية وأحداثاً متكاملة فقد صار عليها أن تتحمل تبعات هذا العمل.

ثالثاً: الحداثة والتقليد في بناء الحدث وطريقة السرد

يلمس القارئ كما أسلفت فرقاً واضحاً في المستوى الفني بين المسار الأول والمسار الثاني فعلى حين اتبعت الكاتبة في المسار الأول الأسلوب الحداثي بكفاءة عالية، فقد اتبعت الأسلوب التقليدي في المسار الثاني. ونستطيع أن نتلمس الحداثة في المسار الأول من خلال توليفة الحدث وطريقة السرد، مستعينة بلغة شفافة تنم عن موهبة واضحة وفنية عالية، وقدرة فائقة على رصد المشاعر الإنسانية بطريقة بعيدة عن اللغة المجانية والمستهلكة ومن ذلك على سبيل المثال "انتظرت الشاعر خمسة وعشرين يوماً وفي قلبي جمر الغضى، ينهشني قلق الأسئلة وتضيّعني احتمالات الجواب، وعندما لم يهتف لي خلالها حطت ظنون الخيبة رحالها آمنة فوق رأسي"(15). أو "دأبت على يقين حضوره منذ جمعني به صدفة ـ كذا في الأصل والصواب مصادفة ـ درب الهوايات الآثمة، التي تقتات براحة البال"(16).

ولم تكتف باللغة الجميلة بل لجأت إلى تعدد الرواية، إذ يتناوب الشاعر والبطلة على السرد كل منهما بالضمير المتكلم المناسب وذلك بطريقة الرؤية مع. ولم يكن هناك تدخل من أي من هاتين الشخصيتين في الأحداث إلا بما يقتضيه الموقف، إذ كان كل من الشاعر والبطلة الكاتبة شخصيتين داخليتين في نطاق الحكي ورئيستين في الرواية، وهما في النهاية صوتان متناغمان في تقديم الأحداث.

الفضاء النصي في المسار الأول:

والمقصود بالفضاء النصي هو الحيز الذي تشغله الكاتبة ذاتها باعتبارها أحْرفاً طباعية على مساحة الورق(17). ويشمل فيما يشمل وضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكاتبة المطبعية وغيرها(18).

والفضاء النصي كما يقول الدكتور حميد لحمداني هو أيضاً فضاء مكاني لأنه يشكل عبر مساحة الكتاب وأبعاده، فهو مكان تتحرك فيه - على الأصح - عين القارئ، وهو أيضاً ببساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة(19). والفضاء النصي لا يخلو من أهمية إذ يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموماً، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل(20).

وقد برعت نجاة في صياغة الحيز المكاني حينما راعت هذا الجانب الهام، فجاءت الرواية الأولى أو المسار الأول كما أسميناه بالأحرف الغامقة، على حين جاءت الرواية المقدمة من البطلة للشاعر أي المسار الثاني في الرواية؛ جاءت بالأحرف الفاتحة. كما عنون مطلع كل فصل بما يشير إلى مضمون الفصل إيحاءً أو مباشرة، وقد ساهم ذلك بسهولة في الفصل بين المسارين الآنفي الذكر وعدم تداخلهما إلا تبادلياً.

السرد التقليدي في المسار الثاني:

نستطيع أن نتلمس التقليد من خلال طريقة السرد التي اعتمدت الرؤية من الخلف، وهي رؤية لا تسمح للراوي أن يدرك ما يدور بخلد الشخصيات، ويستطيع مثلاً أن يدرك رغباتهم الخفية(21). وكي لا يكون كلامنا نظرياً فإننا سنكتفي بمثالين من الأمثلة العديدة التي تعج بها الرواية المقدمة إلى الشاعر. فحينما أرادت الرواية أن تتحدث عن طفولة علي جاء بلسان السارد العارف بكل شيء: "يعتقد علي أن طفولته سعيدة، أو على الأقل غير شقية، فالوالدة طيبة، والوالد كذلك لكنه يتذمر قليلاً".(22) فما الذي جعل السارد يدرك هذا الاعتقاد لدى علي؟! إن السارد هنا دخل في جوانية الشخصية وكشف دواخلها وما يدور بخلدها والحال إن الشخصية الروائية نفسها هي الجديرة بأن تكشف عن عواطفها وجوانيتها.

أما المثال الثاني فكان حينما وصل علي إلى السويداء "كان علي يرقب المشهد، ويحلم أن يبني من هذه الحجارة السوداء بيتاً له أجمل من بيت البيك في مجدل شمس"(23). فكيف استطاع السارد أن ينفذ إلى دواخل البطل ليدرك رغبته في بناء بيت دون أن تبدر من البطل إشارة إلى ذلك. وفي هذا المجال يلجأ الروائيون إلى عبارات توحي أنهم تلقوا المعلومات من الشخصية نفسها فيقولون مثلاً: "قال في نفسه، أو همس لصديقه" أو غير ذلك من العبارات. والأكثر من ذلك فإن الكثير من المصادفات قد تمت في سياق الحدث، والمصادفة في السرد ما هي إلا تعبير عن انغلاق الموقف لينفتح مصادفة كما يحدث في الحكايات، مثل استقرار علي في بيت، صاحبه معلم حجر أتاح لعلي أن يحقق رغبته وأمنيته، وغني عن البيان أن المصادفات لا تنسجم مع الواقع العملي. إن تلك الطرائق التقليدية في السرد تفقد النص مصداقيته وتقلل من إمكانية الإيهام بالواقع التي تلجأ إليها الرواية الحديثة.

رابعاً: بناء الشخصية في المسارين

وبينما اكتفى المسار الأول بثلاث شخصيات هي شخصية الكاتبة وشخصية الشاعر وشخصية ندى التي تعرّف عليها الشاعر في دراسته الجامعية؛ فإن المسار الثاني قد فاض بعدد هائل من الشخصيات لا أرى ضرورة لحصرها. وبناء الشخصية أمر هام ومعقد في الأعمال الروائية التي تجعل الشخصية محوراً في العمل الروائي. وقد نجحت نجاة أيما نجاح في بناء شخصيات المسار الأول، فظهر الشاعر بحدود إبداعاته وتجلياته وموقفه من السياسة والحب، وظهرت الكاتبة بتلهفها لرد الشاعر وانتظار رأيه في روايتها، وقد ظهرت بمستوى وعيها وثقافتها مثلما ظهرت ندى بمستوى وعيها وثقافتها وانشغالها بالهم السياسي.

أما شخصيات المسار الثاني فقد عبرت دون ملامح واضحة فكانت شخصيات مسطحة بتعبير عبد الملك مرتاض الذي يرى أن الشخصية المسطحة هي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار

حياتها(24). وكيف يتأتى لكاتب أن يدرس هذا العدد الهائل من الشخصيات عبر مواقف عابرة، لاهثة، لا يمكن للقارئ أن يكوّن فكرة كاملة عنها. صحيح أن هذه الشخصيات في المسار الثاني قد تحركت وسافرت وحاولت أن تشكل تنظيمات وانتسب معظمهم إلى الحزب الشيوعي، ولكن بالمحصلة لم تقنعنا واحدة من هذه الشخصيات، والإقناع هو الحد الفاصل بين الشخصية المدورة والشخصية المسطحة كما يرى الإنكليزي توستر(25).

خامساً: الحيّز المكاني

وقد آثرت هذا الاستخدام الذي استخدمه عبد الملك مرتاض بدل الفضاء المكاني. ويقول عبد الملك مرتاض أنه من المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل الحيّ. فلا يخصه بوقفة تطول أكثر مما تقصر(26). ولهذا فقد رأينا لزاماً علينا لإتمام الفائدة أن نتحدث عن الحيّز المكاني في المسارين؛ إذ ينفتح هذا الحيّز في المسار الأول ليبدأ من السويداء منطلقاً إلى دمشق حيث الجامعة فإلى صوفيا حيث يكمل الشاعر دراسته العالية فإلى باريس حيث تلتحق الكاتبة بزوجها الطبيب.

أما في المسار الثاني فينفتح الحيّز أكثر مبتدئاً من الجولان، ومتجهاً إلى السويداء ثم ينفلت تارة باتجاه ليبيا، وأخرى باتجاه السعودية، وثالثة إلى لبنان، ورابعة إلى موسكو، وخامسة إلى فنزويلا، ويمكن لنا أن نلاحظ افتقار هذه الأحياز في المسارين إلى الوصف الذي هو أداة الكاتب مثلما الألوان أداة الرسام، باستثناء تسمية بعض الأماكن والساحات والحدائق والمعالم السياحية في صوفيا وباريس، ووصف الأبنية الحجرية في مدينة السويداء. وبرأي عبد الملك مرتاض فإن من العسير ورود حيز منفصل عن الوصف، وحتى لو سلمنا بإمكان وروده خالياً من الوصف فإنه حينئذ يكون كالعاري(27). ومن الطبيعي أن تعجز الرواية عن الإلمام بكل هذه الأحياز التي احتشدت في ثنايا السرد، ويبقى التعامل معها تعاملاً سلبياً على حين يمكن استثمار الحيّز في البناء الروائي فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية ـ على حد تعبير الدكتور مرتاض ـ فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيّز من بين مشكلات البناء الروائي كالزمن والشخصية واللغة(28).

سادساً: الشبكة الزمانية في السرد

الزمن عامل هام في السرد إذ لا يمكننا أن نتصور حدثاً مجرداً عن الزمن غير أن البراعة تكمن في إخضاعه لترتيب واع ومقصود يبعد السرد عن التاريخية، ويجعله مرناً مطواعاً يستجيب لمتطلبات المفاجأة التي يكمن فيها سحر السرد وجماله. وضمن هذا المفهوم للزمن فإن نجاة عبد الصمد في روايتها قد تعاملت مع الزمن تعاملاً موفقاً وحداثياً في المسار الأول حينما كسرت زمن القص بتعبير يمنى العيد لتفتحه على زمن ماض حينما تستعرض حياة الشاعر قبل تقديم الرواية له، وهي بذلك تحكي بخمسة وعشرين يوماً ما امتد زمنه أكثر من عشر سنوات وهي فترة دراسة الشاعر في الجامعة مع فترة إقامته في بلغاريا إلى حيث استقراره وفتح دار نشر خاصة به. وكأنها بذلك قد فتحت قوسين بعد تقديم روايتها للشاعر ولم تغلقهما إلا بعد أن قدّم لها رأيه في نهاية العمل. إن هذا الترتيب الذي تصنفه يمنى العيد بالترتيب الفني الذي ارتآه الكاتب يحقق غايات فنية كثيرة منها التشويق والتماسك والإيهام بالواقعي(29).

أما في المسار الثاني فقد لجأت الرواية إلى ترتيب آخر هو الترتيب الذي ينهض على مستوى الوقائع كما تسميه يمنى العيد، وكأن ما يجري قصة واقع زمني تاريخي توالت وفقه الأحداث ثم جاء الراوي فقص هذه الأحداث وفق تسلسلها الزمني. فمنذ أن فكر أبو علي بالرحيل إلى السويداء أخذت تسير الأحداث متصاعدة فيكبر الأولاد ويتزوجون ويخلفون الأحفاد. ويتابع الأحفاد المسيرة إلى أن ينتهي المطاف إلى الحزب الشيوعي الذي يجمع شملهم.

نستثني من ذلك ما لجأت إليه الرواية في هذا المسار ما اصطلح على تسميته الخطف خلفاً حينما ينفتح السرد بعودة علي من السعودية مريضاً منهكاً وقد أصيب بالسرطان. ثم تبدأ الحكاية، وهذا الترتيب للوقائع قد تجاوزته الرواية الحديثة إلى ترتيب آخر يتصرف فيه الكاتب وفق رؤية فنية عالية.

أخيراً:

إن ما ذكرت من تقليدية في المسار الثاني للرواية لا يلغي أهمية هذا العمل الجاد الذي بني أساساً بناءً حداثياً وارتقت في مساره الأول فنية هذا العمل لتشهد للدكتورة نجاة عبد الصمد بالبراعة في إنجاز رواية جميلة، وعذرها في بساطة المسار الثاني كان مقصوداً فيما أرى إذ قصدت الكاتبة أن يكون هناك بون شاسع بين مستوى الكاتبة الناشئة ومستوى الشاعر الرفيع، على الرغم من أن المسار الثاني قد احتل القسم الأكبر من العمل، فزادت صفحاته أضعاف أضعاف المسار الأول.

مصادر ومراجع البحث:

ـ حميد لحمداني. بنية النص السردي. المركز العربي للطباعة والنشر. الرباط وبيروت 1993.
ـ عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. سلسلة عالم المعرفة 240. الكويت 1998.
ـ يمنى العيد. تقنية السرد الروائي. دار الفارابي. بيروت 1990.
ـ إضافة إلى نجاة عبد الصمد. بلاد المنافي. دار الكوكب. بيروت 2010.

الهوامش

(1) الرواية، ص14.
(2) الرواية، ص15.
(3) الرواية، ص54.
(4) الرواية، ص56.
(5) الرواية، ص107.
(6) الرواية، ص108.
(7) الرواية، ص208.
(8) الرواية، ص214.
(9) الرواية، ص250.
(10) الرواية، ص63.
(11) مفتتح الرواية، ص13.
(12) الرواية، ص99.
(13) الرواية، ص157.
(14) الرواية، ص184.
(15) الرواية، ص13.
(16) الرواية، ص14.
(17) حميد لحمداني. بنية النص السردي، ص55. المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993.
(18) حميد لحمداني. بنية النص السردي، ص55. المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993.
(19) حميد لحمداني. بنية النص السردي، ص56. المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993.
(20) حميد لحمداني. بنية النص السردي، ص56. المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993.
(21) حميد لحمداني. بنية النص السردي، ص46. المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993.
(22) الرواية، ص21.
(23) الرواية، ص29.
(24) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. سلسلة عالم المعرفة، ص240. الكويت 1998.
(25) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. سلسلة عالم المعرفة، ص100. الكويت 1998.
(26) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. سلسلة عالم المعرفة، ص142. الكويت 1998.
(27) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. سلسلة عالم المعرفة، ص146. الكويت 1998.
(28) عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. سلسلة عالم المعرفة، ص146. الكويت 1998.
(29) يمنى العيد. تقنية السرد الروائي، ص57، دار الفارابي، بيروت 1990.

□□

جدلية الانتماء في رواية

(من أنت أيها الملاك لإبراهيم الكوني)
لإبراهيم الكوني

❑ د. فرحان اليحيى *

إبراهيم الكوني* روائي ليبي متميز، له باع طويل في عالم الكتابة، فاق عطاؤه أيّ روائي عربي آخر، فقد بلغ عدد أعماله الأدبية السبعين، ما يجعلنا نثمّن هذا الإنتاج النوعي الغزير، والذي لا يضاهيه في المستوى الأدبي إلاّ الروائيون الكبار.

تتناول هذه الرواية قضية حساسة ومثيرة على الصعيد الاجتماعي والسياسي والثقافي، تتمثل بالانتماء والهوية والمواطنة، فإذا كان الانتماء سلوكاً طبيعياً وواعياً، فإن الغربة تعني الانسلاخ عن هذا الانتماء، ويصبح المرء في هذه الحالة غريباً عن مجتمعه ووطنه، لأن الفرد لا يشعر بوجوده إلاّ باندماجه مع الجماعة التي ينتمي إليها.

رؤية الكاتب:

رؤية الكاتب في الفكر العربي مرتبطة بخلق جوّ فلسفي للعمل الإبداعي، لا تقتصر فيه الرواية على أن تكون عبارة عن شخصيات وأحداث متداخلة، بل إن بين سطور الأحداث ثمّة فلسفة تغوص بالقارئ إلى أعماق الشخصيات والأحداث، محدثة نهماً لديه بألاّ يتوقف عن القراءة حتى نهايتها.

كما أن الإسقاطات التي تتوارى بين مفردات الرواية، تقودنا إلى العالم السفلي للأمة، إن صحّ التعبير، ذلك العالم الذي لا يعبأ بالقوانين الموضوعية العامة، والذي يمثل شخوصه الدور الوصائي، حين يجعلون أنفسهم أصحاب مهمة تقتضي منهم القيام بأي شيء لضبط حياة عامة، وإخضاعها للطاعة، وحكم الدهماء بالأسلوب المناسب، بما يحفظ الأمن والنظام، ويضمن الولاء والطاعة، وسوف نفصّل فيما أوجزنا بالتحليل والتركيب.

تثير رواية **(من أنت أيها الملاك؟..)** قضايا متعددة تتعلق بالرؤية، أي بوجهة النظر في الأحداث، إذ يرى الكاتب أن المشكلة ليست في الانتماء الوطني، وإنما في التركيبة الاجتماعية وصياغتها على أسس متينة ومعايير واضحة تكفل حاجات المنتمين، وتحقق التماسك والاستمرارية.

وإذا لم يتكيف الفرد مع الجماعة، يشعر بالعزلة ويحسّ بالغربة داخل مجتمعه، أو ينزح عنه،

* إبراهيم الكوني ـ من أنت أيها الملاك؟، ط1، مجلة دبي الثقافي (دبي)، 2009.

كما حدث مع البطل "مسّي" الذي يستقطب جميع شخصيات الرواية، ويشغل حيزاً كبيراً في المشهد الروائي، فهو ابن الصحراء وسليل الفئة الأمازيغية، هاجر إلى المدينة طلباً للكسب والعيش، وواجه مشكلات كثيرة وصعوبات شتى، جعلته غريب الوجه واليد واللسان، وقد حاول إعادة إنتاج عيشه، فلم يفلح، وظل مسلوب الإرادة ضائعاً، وبهذا الاستيلاب أحسّ بالغربة، وهي بدورها نتيجة لهذا الاستيلاب، ولذلك فالعلاقة بينهما جدلية، ومثاله هذا الحوار بين الأب والابن: (**لا تقل لي إنك قررت الهجرة إلى الصحراء!.. وصيّة ناموسنا المفقود تقول: "إثم الآثام أن تتشبث بالمكان إذا ساء الحال في المكان". وأضاف: ـ في الصحراء لن تكون في حاجة إلى اتخاذ أسماء سريّة، بل لن تكون في حاجة إلى اتخاذ الاسم أصلاً!**) ص 198.

الهجرة عن المكان والعودة إليه سهم يتحرك في اتجاهين متعاكسين، ولكن من منطلق واحد هو التماهي معه، ذلك أن الغربة عن المكان سبيل إلى الانتماء إليه على المستوى النفسي والاجتماعي والثقافي، حتى ليتراءى المكان في صورة الدم الذي يجري في العروق، كما ورد بصوت البطل "مسّي" وهو يحاور ابنه: (**بل أنت ابن صحراء شئت أم أبيت، لأن الدم الذي يجري في عروقك دم صحراء مهما أنكرته!**)(ص 200).

والإنسان دائم البحث عن ذاته باستمرار ليحدد موقعه من هذا الوجود حفاظاً على هويته، وتأكيداً لذاته، وبهذا يصبح الانتماء صنو الحرية، وتصبح الهوية وجهاً من وجوه الانتماء.

ولو بحثنا عن مظاهر الغربة لدى البطل، لوجدناها متعددة أبرزها قمع الهوية بوصفها وظيفة من وظائف اللغة، يجسده الحوار الدائر بين (مسّي) وموظف السجل المدني: (**وضع "مسّي" شهادة الولادة أمام موظف السجل المدني، وقال: ـ "يوجرتن"!. حدجه الموظف باستفهام، فأضاف: ـ يوجرتن اسم المولود يوجرتن! انحنى موظف السجل على الوثيقة المهمورة بخاتم مستشفى الولادة قبل أن يستنكر: يوجرتن؟!.. أجاب "مسّي" بغمغمة مبهمة، ويبدو أن موظف السجل المدني قرأ في الجواب استهتاراً بالأعراف أو استهانة بهيبة الدولة متسائلاً: ـ ما معنى يوجرتن؟ برطم "مسّي" بلهجة كالاستكبار: اسم ككل الأسماء!.. لم أسمع باسم كهذا من قبل!.. الجهل بالشيء لا يعني عدم وجود الشيء...**)، ص 17 ـ 20.

وفي سياق آخر (**يرفض الموظف تسجيل المولود، لأنه يتعارض مع اللغة وأيديولوجيا السلطة وتوجهاتها: (هذا اسم ليس منا؛ بلسان ليس لساننا، الإنسان ليس من زماننا، ثم تريدني بعد ذلك أن أصدقك، أيها السيد، لأكذب الوثائق؟**)، (ص 64).

إن التعارض هنا بين لغتين أو ثقافتين، لا يعرف إحداها بالأخرى تحدّياً واستعلاءً، على الرغم من أنهما تتعايشان تحت سقف الوطن.

ولم يقف الإنكار إلى هذا الحد، بل تجاوزه إلى الاستخفاف باسم الأب ووجوده بفظاظة وتعسّف: (**تطلع إليه الرجل الأكبر سناً ببرود قبل أن يأمر: ـ وثيقة إثبات الهوية! أخرج "مسّي" الوثيقة ليضعها أمام الرجل على المنضدة... قرأ الرجل بصوت مجبول بنبرة إدانة كأنه سدد إلى "مسّي" نظرة وعيد قبل أن يتساءل: هل هذا اسم أم أحجية..؟!... ابتسم "مسّي" بحزن، أجاب:**

ـ هذا هو الاسم الذي لم أختره لنفسي، كما لم أختر لنفسي وجهي أو لون جلدي) (ص 98).

يبدو للوهلة الأولى أن الكاتب أراد أن يعالج في روايته مشكلة الإثنية العرقية، وتحديداً الصراع بين اللغة العربية واللغة الأمازيغية، إن المجتمع، كما يصوره "مسّي"، قائم على الإقصاء والإلغاء، هيمنة العربية على الأمازيغية، ويرى الكاتب أن الاعتراف بالهويات البنية التعددية أمر واجب، وأن أهمية هوية واحدة لا تتطلب بالضرورة محو أهمية الأخريات، كما يرى أن ثقافة الإقصاء والإلغاء تتغذى على وهم

هوية متفردة لا اختيار فيها، وفي هذه الحالة تأخذ الكراهية شكل إثارة القوى السحرية لهوية مزعومة السيادة والهيمنة تحجب الانتماءات الأخرى التي تؤسس على الثقافة أو الدين والعرق.

ومثل هذه الآراء أدلى بها مسّي بدوره، فهو لم يعد من غربة خارج الوطن، حتى يعامل كفرد غريب، ثم ينكر البطل تعصّب الموظف للغتة، مؤكداً انتماءه الحقيقي، ومبيّناً الخطر الذي يستهدف تدمير الوحدة الوطنية: (**لا أريدك أن تنسى أن في داخل جوف هذا الوطن غرباء يشكلون خطراً على وحدة الهوية**). (ص 104).

وحين يعلم أن السلطة تمارس الزيف والتضليل وتدعي حماية الهوية من أدعياء الاغتراب، يتصدى لها بجرأة وصرامة، فيقول: (**أليس خطيئة في حق الوطن أن نمنع من التداول تلك الأسماء التي افتدى أصحابها حرية الوطن بأرواحهم يوماً؟! ثم يعري دعاة الوطنية**، والذين يضعون وحدة الهوية فوق كل اعتبار) ويتذرعون بالحداثة، غير عابئين بناموس التاريخ، فيرد عليهم ساخراً: (**اللهفة على وحدة الهوية، لا تجيز لنا أن نطلق النار على التاريخ**)، ص 105.

ويرى أيضاً في الاسم امتداداً للثقافة وتأصيلاً للانتماء: (**ولكنني لم أطلق اسم "يوجرتن" /بطل الأبطال في الأمازيغية وهو قائد أمازيغي حارب الرومان مع رفيقه "ماسينيسا"/، إلاّ عملاً بوصال الأجيال التي تتحدث عنها**)، ص 68. في حين أن موسى يرى في التاريخ رأياً آخر: (**ما تسميه أنت تاريخاً خرافة مكتوبة بمداد السيادة**)، (ص 69).

والهوية ـ من وجهة نظر الكوني ـ يمكن أن تكون مصدر إغناء، ويمكن أن تكون مصدراً للعنف والترويع، مثلما ورد بصوت البطل "مسّي": (أي خطر يمكن أن يشكله الاسم، حتى لو كان إبليس على ما تسميه سيادة)، ص (204).

الرؤية في رواية (**من أنت أيها الملاك؟**)، قائمة على وجود تباين اجتماعي وثقافي وبيئي بين اللغات والجماعات، بين المدينة والصحراء، ولكن السؤال الذي تطرحه الرواية ضمناً هو: هل هيمنة لغة أو ثقافة ما في مجتمع متعدد الأعراف والأصول كفيل بصياغة مشروع وطني؟..

إن الإجابة ـ في رأي المؤلف ـ هي عدم مشروعية الهيمنة الثقافية والإيديولوجية، أيّاً تكون الظروف والمسوّغات، وهذا ما عبر عنه الحوار بين موسى، و"مسّي": (**سأل "مسّي": وماذا ترى في السيادة في حال الاسم الذي اخترته أنت لخليفتك في ظنك؟..**

أجاب موسى: أظن أن الاسم في حالتي أهون أمراً.

ثم أضاف: ـ تعترض السيادة على اسم كهذا منعاً للبلبلة! تعجب "مسّي": البلبلة؟.. في استعارة أسماء الأغراب في نظر السيادة، يكمن في جنس مستهجن من خلط الأوراق)، ص 68.

أهمية الحرية الثقافية تقتضي التمييز بين الاحتفال الثقافي، والقمع الثقافي الذي يمارس ضد اللغات المحلية مثل قمع الأسماء والعادات والآداب والفنون التي تختزنها تلك اللغات، انطلاقاً من أهمية التنوع الثقافي في تعزيز الحرية وتفجير الإبداع، كما أن الدفاع عن التنوع الثقافي على أساس الإرث الثقافي ليس حجة قائمة على الحرية الثقافية، وأن القمع الثقافي يمكن أن يكون نفياً للحرية الثقافية، وبهذا تبدو العلاقة بين الحرية الثقافية والتنوع الثقافي متبادلة، كما ورد بصوت البطل "مسّي": (**إكبار الأسلاف لا يهدد وحدة الهوية، لأن شروط أي وحدة هوية، إنما تكمن في لم شمل الأجزاء، لا بدق إسفين في الكيان ليتفتت إلى الأجزاء! ويضيف: إن احتواء الأجزاء في يقيني دائماً ثراء، أما التحريم فليس تمييزاً فحسب، ولكنه عماء**)، (ص 105).

وقضية أخرى تطرحها الرواية وهي العلاقة بين سلطة الإنسان بأبعادها المادية والروحية، وسلطة الشرائع، فالبطل "مسّي" يتهم القانون بضيق الأفق ولاسيما القانون الوضعي الذي يكفل لنا الإفلات من

القصاص دائماً، ويستدل على ذلك، بمشكلة ابنه: (**ولكن ابني مازال محروماً من الانخراط في التعليم، مضطهداً بين أقرانه، بسبب فقدان الهوية (الاسم والكنية...)، وهو فوق ذلك أنه مهدد من قبل قوى الأمن بسبب الحرمان من هوية إثبات الشخصية**). (ص 90).

وسلطان الإنسان ـ في منظوره ـ أعظم شأناً من سلطان الشرائع، والدليل هو أنت. (ص 203).

بينما موقف مدير السجل المدني، ممثل القانون على النقيض: (**يجب أن نعترف للقانون بالأفضال مهما رجمناه، لأن في غيابه يكمن غيابنا أيضاً**). (ص 205).

ويحلم البطل بتشريع أفضل في مقبل الأيام، وهذا ينم عن رؤية مستقبلية متفائلة: (**ولكن رسالة الشرائع الأرضية تكمن في تعطيل القصاص، أو فلنقل في تأصيله، إلى حين تستيقظ الروح التشريعية المغتربة في كل قانون**) (ص 204 ـ 205).

وثمة ظواهر أخرى يطرحها الكاتب في رواية (**من أنت أيها الملاك؟**)؛ نقف عند ثلاث منها هي: التقاطبات المكانية، أي نظام العلاقات بين مختلف الأمكنة، ولها وظائف ودلالات عميقة في الرواية، فالصحراء هي المكان الأصيل، أما المدينة فهي المكان الطارئ بالنسبة إلى البطل بين المكانين علاقة تقاطب، لأن الصحراء في نظر مسّي، أليفة، وهي موطنه وملاذه وفردوسه المشتهى، مثلما جاء بلسان الراوي: (**كان عليه أن يختار الرحيل، إذا شاء أن يتجنب الرحيل، كان عليه أن يستجير بصحراء إذا شاء ألاّ يجد نفسه غريباً في صحراء الأغراب**). (ص 209).

يتضح في هذه الدالة أن علاقة المكان بساكنه علاقة تماهي، تحميه من غربته الموحشة، وتجلب له الدفء والأمن. فهي بالتالي مكان جاذب وفريد، أما مكان الإقامة فهو ـ كما يتبدى ـ مكان طارد ومنفر، وصفه بصحراء الأغراب.

والظاهرة الثانية، وهي نابعة من التقاطب المكاني بين الصحراء والمدينة، وتتمثل بالتأثير النفسي والاجتماعي والثقافي، لكل من المكانين في الإنسان، وتبدو الفروق بينهما في أجلى مظاهرها في المشهد التالي: (**في الصحراء يأخذ الآباء أبناءهم من أحضان أمهاتهم ليعيدوها إلى أحضان أمهم الكبرى، أمهم الحقيقية الصحراء لتعلمهم الحكمة.**

أما في المدينة فالأم هي المعقل الأول والأخير، كما أنها المعلم الأول والأخير...، أما الأب فلا يجد ما يفعله في هذه الرحاب العمرانية، إلاّ أن يحوم حول هذا المعقل الهش، ممنياً نفسه بذلك الأمان المزور الذي تربيه الملكية...) (ص 145 ـ 176).

يجسد هذا الاقتباس خصوصية المكان والفرق بين الصحراء والمدينة، وتبدو رؤية الكاتب عميقة وشاملة، تعددت السمات التقليدية للمكان، كما نلحظ الأثر الفكري والفلسفي بادياً سواء في الأحداث أم في الشخصيات، فقد أخرج الفكر الجاف والفلسفة العقلية من إطارهما التنظيري ـ الصوري إلى رحاب الأدب، مما أكسب الرواية بعداً جمالياً، وهذا ملمح جديد أضافه الكاتب إذ جعل الأحداث والوقائع والشخوص تتحرك في عمل فني لقح بملقاح فلسفي، ومن هنا تظهر قدرة الكوني في أعماله الأدبية.

والظاهرة الثالثة هي تتمثل باللثام الذي يضعه الطوارق على وجوههم، اعتقاداً منهم أنه قناع يخفي أرواحهم، حيث يقف البطل موقف المفسر والفيلسوف، ومثاله الحوار بين نزيه الفاضل "ومسّي":

(**ـ يبدو أنك استمرأت قناع الصحراويين إذا لم تجد حرجاً في ارتدائه حتى في شوارع المدينة. ـ أحكم نزيه اللثام حول وجنتيه قبل أن يقول: ماذا يفعل من أخفق في إخفاء النوايا بقناع الوجوه على طريقة أهل السجل المدني غير أن يتقنع بلثام القماش على طريقة الصحراويين.**

ـ ولكن قناع أهل الصحراء يخفي وجهاً، ولكن هيهات أن يفلح في إخفاء النوايا.

قال نزيه: الإخفاق في إخفاء النوايا بلية كبرى لأنه تعرية للروح.

علق مسّي: ورجل يعري روحاً في عرف الصحراء أرذل من امرأة تعري جسداً!.

سأل نزيه: ألهذا السبب يستميت الصحراويون في إخفاء وجوههم بأقنعة القماش، ظناً منهم أنها تستطيع أن تخفي الروح أيضاً إلى جانب الوجه.

ـ واضح أنهم أخفقوا في هذا وإلا لما احتاجوا إلى أن يستبدلوا بقناع القماش قناعاً آخر أقوى مفعولاً.

ـ مسّي: العزلة سلاح من فشل في قهر روح الطفولة.

ـ ولكن التحرر من روح الطفولة أيضاً خطيئة.

ـ التحرر من روح الطفولة خطيئة في ناموس الخالق، ولكن ليس في عرف خلق الخالق.

أضاف نزيه: ـ لو أحسنتُ إخفاء النوايا على طريقة كهنة السجل المدني ما طردتُ من السجل هذه الدائرة). ص 227 ـ 228.

الحوار هنا يأخذ بعداً فلسفياً، بين شخصيتين: الأولى تمثل السلطة التي طرد منها، والثانية تمثل الغريب الذي ينتمي إلى أهل الصحراء، يحتدم النقاش بين الطرفين حول اللثام أو القناع الذي تحول إلى قضية تتصل بالأيديولوجيا والمعتقد والروح، والقناع هنا نوعان قناع مادي يتمثل باللثام، وآخر معنوي هو الزيف والتضليل والتمويه، الأول ظاهر يخفي الروح، والثاني خادع يخفي النوايا والمكائد، وبينهما تباين وتقابل، ويريد أن يقول الكاتب إن كهنة السلطة يمكن أن نعريهم بالنوايا الصادقة والروح المتوثبة، والمتحررة من الوهم والخرافة، إضافة إلى استيعاب الواقع وتمثلاته، والاستفادة من التجارب والخبرات.

كما يرى الكوني أن عزلة الصحراء لا يفكها إلاّ أبناؤها الذين اغتنوا بقلوبهم الذهبية وأرواحهم الطاهرة ونبلهم، فهي في هذه الحالة عامل جذب وخصوبة، في حين أن المدينة المبطنة بالجحيم تزحف على الصحراء لتحيلها إلى جهنم، فمسّي البطل الذي ابتعد ابنه وضلّ، بسبب لوثة المدينة يظل مصرّاً على تأكيد هويته وصنع اسمه في وطنه الجديد، وخصوصاً بعدما اكتشف الزيف والتزوير الذي تمارسه شركة التنقيب ولم تكن سوى لافتة لسرقة الآثار القيمة التي تحفل بها الصحراء.

وعلى الرغم من هروب "يوجرتن" الذي استبدل اسمه بـ "جريء"، فإنه ظل متشبثاً بهويته، لم يجرفه التيار المعاكس، فمن شابه أباه، فما ظلم.

إن الكاتب يحملنا على احترام القيم الأصيلة، والتمسك بهويتنا من غير تعصب، وخصوصاً عندما يشير إلى البيئة التي ينتمي إليها "مسّي" وابنه "يوجرتن"، وما تعرضا له من قهر وإذلال وابتزاز؛ ومثاله الحوار بين مسّي والفتى صاحب ابنه في المحفل: (**ـ ستحدثني عن أمر يوجرتن أو جريء كما تسمونه في محفلكم... جريء على علم بكل شيء، أعني أنه يعلم أنك تعلم، ـ يعلم أني أعلم ماذا؟ ـ يعلم أنك تعلم أمر الصفقة!. ـ الصفقة؟. ـ صفقة الحجر. ـ وماذا يفعل أن ينوي ـ لا شيء!. ـ ألا يخشى قصاصي؟.. ـ استخف الفتى بالسؤال، ـ جريء لا يخشى شيئاً!. ـ ألا يخشى فشل مكيدته ضد السجل المدني؟.. ـ جريء لا يخشى حتى فشل المكيدة ـ من أين له بهذه الثقة بالنفس؟.. ـ استمار ثقته بنفسه منك ـ جريء مستعار منك. ـ ماذا تعني. ـ جريء يقول أنه يعرفك على الرغم من أنك لا تعرفه).** (ص 248 ـ 250).

ويختم الكاتب روايته بنهاية غرائبية عجيبة استوحاها من أساطير الصحراء الساحرة: (**استقر النصل المغسول بروح الإله الأبدي في نحر السليل، فخرّ الابن أرضاً. انبثق الدم غزيراً من النحر ليسيل عبر الحضيض، تسلل عبر الأرض الظمأى ليروي**

شجرة الرسم، فحشرجت الضحية ـ كأني أضحية العيدا.

في البعد البعيد لفظ معبود الأسلاف أنفاسه الأخيرة، ليسلط على النصل المخضب بالدم شعاعاً مضرجاً بالدم أيضاً، كان الشعاع تلويحاً بتحية وداع!، (ص 254 ـ 255).

ومجمل القول: إن رواية (**من أنت أيها الملاك؟..**)، رسالة عاجلة إلى الوطن والعالم والإنسانية، أولها ألم ممزوج بالأمل، وآخرها تحرير وخلاص من عذابات الروح والضمير، وهي ـ في مغزاها الدلالي ـ صرخة احتجاج على الزيف والخداع، وعلى الأقنعة التي يتقنع بها الطغاة والكهنة وصنّاع المظالم والمآسي.

إنها رواية كتبها الكوني بطهر الروح وجمر التوبة.

□□

أدباء في حياة ضياء قصبجي

□ محمَّد قرانيا *

يشكّل كتاب "أدباء في حياتي" لـ "ضياء قصبجي" ظاهرةً تعبيرية وجدانية، تمسّ جوانب جوهرية من حياتها وحياة أصدقائها، والظاهرة تشخيصٌ مثاليّ للإنسان المتفنن بروحه، الذي يمتلك أجنحة عصافير يحلّق بها في فلك الثقافة والأدب، رغبة منه في الإفصاح عن مشاعره، التي يكسر به بعضاً من حواجزه النفسية، يكشف فيها عن جوانب من مشاعره السرية.

وهذه الظاهرة التعبيرية الوجدانية التي جاءت على شكل (مذكراتٍ) و(سيرةٍ ذاتية) تعدّ من أفضل الأنماط الأدبية التي تكشف عن الجانب الخفي في الإنسان، الذي يتعامل بصدقٍ وشفافيةٍ مع نفسه، حيث يعمد إلى تسجيل موقفٍ أو إبداء رأيٍ، أو قراءة حدثٍ، وهذا ما دعا بعضهم إلى إدراج هذا النوع التعبيري ضمن أدب الاعتراف.

تعدّ المذكّرات نوعاً من صيد الخاطر، رصدت الكاتبة فيها فكرَها، وانفعالاتها، وتفاعلها مع أحداثٍ أخذتها إلى مناطق من الذاكرة لم تكن في الحسبان، بل غالباً ما استعانت الكاتبة بخزينها المعرفية، وموقفها الثقافي والاجتماعي لتفسير حدثٍ، وتوضيح موقفٍ، وتحليل ظاهرةٍ، لأنها لم تكتب سيرتها أو مذكّراتها لملء فراغٍ فحسب، وإنما لتحقيق غايةٍ أدبيةٍ إنسانيةٍ كبيرةٍ، أهمّها الوفاء لأصدقاء القلم والثقافة.

ولهذا كانت كتابتُها قريبة من القلب، لحرصها على إيجاد رابطةٍ وجدانيةٍ بينها وبين القارئ، تحدّثه فيها عن خبايا نفسها، حديثاً يثير فيه رغبة الوقوف على عالمٍ تبوح فيه بأسرارها وخباياها.

ولكن قبل الدخول إلى عالم الكتاب لا بدّ من التساؤل الآتي: متى يكتب الكاتب سيرتَه الأدبية؟.

وللإجابة عن هذا التساؤل، يمكن القول: إن كل سيرةٍ هي تجربة ذاتية لصاحبها، فإذا بلغت هذه التجربة دور النضج، وأصبحت تشكّل لدى صاحبها نوعاً من القلق الفني، اندفع لكتابتها... والأديبُ أو المفكّر مهما كان شأنه، هو واحدٌ من اثنين: إمّا إنسانٌ وصل إلى حيث يؤمّل، وانتصر على الحياة وصعابها، وأحسنَ التخلّصَ من ورطاتها وشعابها، وإمّا إنسانٌ كافح حتى جرحته الأشواك وأدركه

الإخفاق. وكلا العاملين، أعني الوصولَ والخيبة، يمكن أن يبلغا بالتجربة حدّ النضج، شريطة اكتمال التصوّر لأطراف هذه التجربة، وفق نظرةٍ ذاتيةٍ خاصة.

وكلُّ عملٍ فنيّ صحيح، من شأنه أن يخفّف العبء عن صاحبه بنقل تجربته إلى الآخرين، ولعلّ في كتابة السيرة الذاتية متنفساً للكاتب، يحكي فيها عن مسيرة حياةٍ جديرةٍ بأن تُستعاد وتُقرأ، يُظهر فيها مقدرتَه الفنية على التعبير الحكائي، ويوضّحُ موقفَه من أمورٍ كثيرةٍ، تريحه نفسياً، نظراً لِما تحمل في طيّاتها من الاعتراف؛ فإذا كان الكاتب يشعر باضطهاد المجتمع وظلمه، كما شعر "جان جاك روسو" خفّفت الكتابةُ من حدّة هذا الشعور؛ وإذا كان يشعر بعِظَم الرسالة التي يحملها، والناسُ من حوله لا يقدّرونها ولا يأبهون بها، كان الكشف عن دخائل الأمور المتّصلة بحياته، الطريقَ الطبيعي إلى سرد السيرة الذاتية.

إن الصفحات التي كتبتها ضياء قصبجي في كتاب "أدباء في حياتي" هي جزءٌ من ذاتها، تمّ عن تجربةٍ اقتطعت حروفها من تراكمات لحظاتها الجميلة التي عاشتها، لذلك نلمس صدق كلماتها يسطع بريقه بقدْرِ ما أسقطت عليها من ذاتها التي عايشت الكتابة كحالةٍ من حالات الإبداع الممتع لها وللقارئ على السواء.

في صفحات الكِتاب عمدت ضياء إلى ممارسة الحبّ الكتابيّ، تعبيراً عن شوقٍ روحيّ، بكتابةٍ تتواصل فيها مع الآخرين بدفء عواطفها، وبأسلوبٍ خاصّ، يحمل بصمات أصابعها. لتعيد نشر عبق المشاعر الفيّاضة التي نشعر فيها بحلاوة الحياة، حيث تثير رغباتنا في الاستمتاع بها، نظراً لتفاعلنا معها ومع الذين أحبّتْهم وكتبت عنهم. أو كما قالت عند كتابتها عن ابن حارتها الأديب الحلبي "محمد كمال": "إن الإنسان لا يرى شكله إلاّ في المرآة، أو في عيون الأحبّة"..

في الكِتاب، أثبتت ضياء أنها كاتبة مبدعة أدركتها حرفة الأدب، فصاغت رؤاها بشكلٍ فنيّ جديد، يستهدف قارئاً شغوفاً بمتعة الشخصيات المسكونة بالثقافة والمعرفة والفن والأدب. ويُسّر له معرفة طبيعة أهل الثقافة والعيش في أجوائهم الأدبية، وعوالمهم الإبداعية.

أظهر الكِتابُ مدى الوفاء، والصداقة التي تربط الكاتبة بالأدباء الذين تناولتهم في سردها الطويل، بأسلوبٍ مزج بين السيرة الذاتية، وأدب المذكّرات، والكولاج، والتوصيف؛ حيث شدّت خيوط الحكي إلى بعضها، وجعلتها منسجمة فيما بينها، بسردٍ عفوي نسجت خيوطَه الداخلية من استعادة الذات لماضيها، وخاصّة، الماضي السعيد في زمن الطفولة العمرية والطفولةِ الأدبية، ومن ثم الانطلاق إلى وعي الذات، ولقائها الكتّاب المبدعين، والوقوفِ على آثارهم الأدبية. بل لقد كانت بعضُ جوانب حياتها الطفلية مرسومة في الكتاب بصورةٍ عفويةٍ، فهي حين تحدّثت عن كتابي "**الستائر المخملية**" استعادت ذكريات طفولة عمرها، وعادت بالزمن إلى الوراء أكثرَ من نصف قرنٍ، فحكت عن أوّل رحلةٍ قامت بها مع أسرتها من حلب إلى أريحا وجبل الأربعين، فقالت: "في شهر آب من العطلة الصيفية، كانت الطفلة ضياء تسافر إلى بيت عمّها الدكتور عبد القادر قصبجي، أول طبيبٍ من دُفعة الأطباء في سورية، والذي عُيّن في بلدةٍ قريبةٍ من حلب، بلدة جبل الأربعين والكرزِ الأحمر (أريحا) التي كان أهالي حلب يصعدون إلى جبلها في رحلاتٍ جماعيةٍ يقضون يومهم في قلب الطبيعة النابض، يستنشقون الهواء النقيّ، يأخذون الآلات الموسيقية، فيغنّون ويرقصون، ووقتَ الغداء يتناولون الطعام في مقهى (أرتين) لحمة بكرز التي هي اختراع الريحاوية، أو الشواء والكبّة بسياخ. أو يستأجرون البيوت، ويبيتون هاربين من حرّ آب اللهاب، أياماً أو أشهر الصيف.

كنت أتحدّى نفسي وأنا أصعد وابنة عمّي "ثريا" جبلَ الأربعين تسلّقاً.. نطأ الأتربة الأثرية، ونمرّ بين أشجار الكرز حتى نبلغ القمة.

في أريحا، لا أنسى منظر (السّقا) الذي كان يحمل القرب السوداء ويوزّع منها الماء على البيوت، كان ابن عمّي (مأمون) يبرم الأوراق الصغيرة، ويشدّ (لستيك الشعب)، لينقر الناس المارّين، ويضحك حين يتضايقون، ولقد تعلّمنا منه أنا و(ثريا)، ورحنا نجمع الأوراق ونلفّها، وننقر بها الناس.

كتابةُ ضياء عن الطفولة وشيطناتها، كانت صدى لحياة خليّة البال، وموسيقا لنشاطٍ حيويّ، وتلويناً لحركة عمرها بألوان الزمان والمكان.. وإن مثل هذه الكتابة تؤكّد طبيعة شخصيّتها، وبحثها عن كيانها، وتدخل في نطاق المحكي السير ذاتي الذي ينسج خيوطه الداخلية من استعادة الذات لماضيها، خصوصاً ذلك الماضي السعيد في زمن الطفولة.

لكن ضياء التي اختمرت، وخبرت تجارب الحياة، وشبّت عن الطوق فيما بعدُ، كان بها شأنٌ آخر غير الشيطنة، شأنٌ في الذوق والتذوّق الأدبي، والانغماس في الانفعالات الشخصية والمعايشات الأخوية، فما إن اطلّعت على كتابي **"الستائر المخملية"** الصادر عن اتحاد الكتاب العرب عام 2004 حتى كان لها موقفٌ آخر، فهي بعد أن مدحت كتاباتي الرصينة، في كتابها، وأثنت على أخلاقي العالية، فوجئتْ بشجاعتي النقدية، وجرأتي في البوح بالمسكوت عنه من خبايا الجسد المحرّم في الدراسة التي وقفتُ فيها على صور الأنثى في الرواية السورية، فوجّهتْ الكاتبة إليّ سؤالاً شفهيّاً ثبتته في كتابها الذي نحتفي به الآن، قائلة:

ـ أنت إنسان ملتزمٌ بالمبادئ والقيم، فكيف تكتب مثلَ هذه الدراسة..؟!

وتنقل الكاتبةُ إجابتي الشفهية التي بيّنتُ فيها، أن كتاب الرواية حين يلجأون إلى توصيف المشاهد الجنسية المكشوفة، خلف الستائر المخميلة، فإنهم لم يبدعوا أدباً، وإنما هم يداعبون خيالات الناس بالكتابة الجنسية، فكيف نسكت نحن النقاد؟" وقد أخذتُ على الكتّاب دعواتهم المفرطة لتحرير المرأة، وهم يقصدون تحرير جسدها؛ وأطلقت صرخة على لسان امرأةٍ شريفةٍ، قلتُ فيها مع من قال: "أنتم أيها الرجالُ الشرقيون أكبرُ مدّعين في التاريخ. حشوتمْ أذهاننا بحرية المرأة، وعدالةِ قضيتها، ووجوب تحريرها، فلما فعلتُ ذلك، أخذتم تسعَون وراء تعهيرها.. وراءَ تحويلها إلى واسطةِ متعةٍ تُلقونها، بمجرّد أن تنتهوا منها".

ونعود إلى الكتاب، كِتاب ضياء قصبجي لنلمس أصالة التعبير لدى الكاتبة أولاً، والمكتوب عنهم ثانياً، نظراً لِما للعبارة والموضوع من تأثيرٍ وجاذبيةٍ يشدّان القارئ للمتابعة. حيث يلامس الكِتاب تجارب الحياة بمصداقيةٍ تبعث فينا نحن القرّاء إحساساتٍ إنسانية، وتُطلِعنا على معرفةٍ من نوعٍ خاصّ تتجاوز أطُر المعهود. بإثارةٍ واقعيةٍ ممزوجةٍ بشيءٍ من الخيال، من دون النزوع إلى تضخيم الذات.

حرصتِ الكاتبة وهي تكتب عن هواياتها وصداقاتها، وتجربة عمرها، على أن تفيض من نفسها ومشاعرها على من تكتب عنه، لأنها غدت كالعاشقة التي لا تستطيع أن تتم حبّها، ولا تجد مصرفاً عن هواها، فأفرغت كل أشواقها، ورأت في التعبير عن حبّها ووفائها الغاية القصوى للجمال والجلال، واتّخذت من ذلك جواز سفرٍ يزخر بالمعايير الإنسانية والمعرفية والأخلاقية.

حاولت الكاتبة أن تقف على الخطوط العريضة التي ميّزت حياة الأديب الذي تكتب عنه، ومن وجهة نظرها الخاصّة، وفقاً لعلاقتها به، وتأثرها بأدبه، وسلوكه الاجتماعي معها، وربما أتت على لحظاتٍ شهدتها بصحبته، وعاشت حدثاً جميلاً، وحالة وجدانية. الأمر الذي يجعل سيرَتَها وسيرته إشارةً خضراء، تُمكّن القارئ من العبور إلى الدواخل واكتشاف عمق الشخصيات، وملامسة نزعاتها الإنسانية، ومعرفة ألوان ثقافاتها.

ولنأخذ مثالاً على ذلك من كتابتها عن الدكتور عبد السلام العجيلي، حيث تُطلِعنا الكاتبة، على جوانب من سيرته الذاتية، معتمدةً على إبراز شخصيته الفريدة عبْر رسائله الخاصّة، التي أدرج بعضَها في كتابه الطريف "أحاديث

العشيات" ومنها هذا المقطع من رسالة وجّهها إليه أحد أصدقائه الوزراء القدامى في شهر نيسان عام 1962 والتي تعبّر عن وطنية العجيلي ومكانته المرموقة، يقول مقطع الرسالة: "علمتُ أمس، وفي آخر السهرة، أنك استُدعيتَ من مطرحك البعيد لتشترك في وزارة يُراد منها أن تخرجَ من أزماتها، وتُصلح الحال، فسرّني ذلك كثيراً، سرّني لأني عرفت أنه لا يزال بين أصحاب الحلّ والعقد من يفكّر بالناس الصالحين عند الأزمات، ومن يفكّر بتوسيد الأمور إلى أهلها، ولو كانوا بعيدي المقام قليلي الضجيج. لهذا بادرتُ بالكتابة إليك وفي هذا الصباح لأطلبَ إليك، بإلحاح أن ترفض العرض الذي وُجّه إليك، فلا تقبل أن تكون وزيراً..".

ثم تتحدّث الكاتبة عن رواية "باسمة بين الدموع" أوّل عمل للروائي للعجيلي، وتنقل مقطعاً سردياً منها، وآخر حوارياً، ثم تتحدّث عن مجموعة العجيلي القصصية "موت الحبيبة" الصادرة عام 1983 وإهداء المؤلف نسخة لها حملت العبارة الآتية "إلى الصديقة العزيزة، القاصّة ضياء قصبجي، مع أطيّب الود".

ثم تكاثرت اللفتات والنقلات التي أتت فيها الكاتبة على فنّ العجيلي وسيرته وأدبه، ومدى علاقتها به، ومكانته في نفسها، وعلى الرغم من تعدّد الآراء، وتنوّع الوقفات واللفتات، فإن ما كتبته عن العجيلي يشكّل صورة ثقافية معرفية، تتشدّ فيها خيوط الحكي إلى بعضها، لتخرج في حلّتها النهائية متوائمة منسجمة، وقد كوّنت صورةً بانورامية للعجيلي الأديب المُجلّي، الذي شكّل ظاهرةً فردية في زمنه ومكانه الرقيّ، وبيئته البدوية على ضفاف الفرات الخالد.

في السرد، عمدت الكاتبة إلى التركيز على حدثٍ صغيرٍ خاصٍ بها، تضمّه ـ كما تُضمّ حبات العقد ـ إلى مجموعة أحداثٍ لها علاقة بالأديب الذي تسلّط الأضواء عليه، وتعمل على تنميتها شيئاً فشيئاً في اتجاه تصاعدي ينتهي بموقفٍ يعبّر عن الحبّ والإكبار..

وقد تنطوي الأحداث الصغيرة على أمورٍ شخصيةٍ عابرةٍ، لكنها ذاتُ دلالاتٍ بعيدة الإيحاء.. وبإحساس الكاتبة المرهفة.

ومن دون الوقوع في شَرَكِ الخطابة السياسية، أو الانزلاق في فخّ استدرار المشاعر، تُمسك الكاتبة بتلابيب قارئها، ثم تلامِس قلبَه ووجدانه، وتستفزّ ضميرَه وإنسانيّته. بصورةٍ تجعل هذا القارئ يتشبّث بالكتاب ليقرأه، كما يتشبث الرضيع بثدي أمه. لا يفلتُه إلاّ بعد أن يرتوي.

تحكي الكاتبة عن تجاربها، ولقاءاتها مع الكتّاب الذين عرفتهم، ولكنها قد تسهب الحكي، فتخرج عن الموضوع، وتستطرد، أُسوةً بأديب العربية الأول الجاحظ، حتى ليخالُ القارئ أنها نسيت الكاتب الذي تحكي عن أدبه، فلدى حديثها عن الشاعر "مصطفى النجار"، وديوانه "شحارير بيضاء" تورد الكاتبة حكاية طويلة عن رحلةٍ، قامت بها في شهر أيار عام 2003 إلى المنطقة الساحلية، وقد يظنّ القارئ في البداية أن للرحلة علاقة بالشاعر الذي تتحدّث عنه، ولكن الحقيقة أن الرحلة أشبه بملصق كولاج، ليس لإغناء الموضوع، وإنما لتلوين السرد، تقول الكاتبة: "كنا برحلةٍ مع جمعية العاديات في حلب التي انتسبتُ إليها بعد استقالتي من عملي عام 1995 هذه الجمعية المهمّة التي تبحث عن الآثار ترصدها وتحميها من الزوال، وكم اكتشفتُ مدناً كانت منسية وأسمتها (المدن المنسية) وكان في برنامج الرحلة زيارةُ (قلعة المرقب) التي تعلو 700م عن سطح البحر.. كنا نصعد، ونصعد في طرقاتٍ جبليةٍ ضيّقةٍ حتى وصلنا السماء، ولم نصل إلى هذه القلعة المعلّقة بين السماء والأرض. لكن الذي يصمّم على الوصول إلى مبتغاه يصله ولو بعد عذابٍ وخوف.. وأخيراً حمدنا الله، وشرح لنا الدكتور محمود حريتاني عن تاريخ القلعة، ثم جلستُ في مدخلها أنظر إلى البحر في الأسفل. منظرٌ رائعٌ يستأهل المعاناة في الصعود. المهمّ كنا أنّا وموفق وزميلٌ قديمٌ من نادي شباب العروبة، في أثناء تجوالنا قال لي اكتبي. اشهري قلمك. إن

النادي متوقفٌ لا نشاط، لا حفلة، لا رحلة حتى.. لو الكلام يطول في هذا الشطط الأدبي كما قالت الكاتبة نفسها عنه..!.

والقارئ الذي يقرأ هذا الكلام لا يجد علاقة واضحة بين الكلام عن الرحلة وجمعية العاديات ونادي الشباب العروبة، وبين الشاعر "مصطفى النجار"، وهو منقطعٌ عمّا قبله، وما بعده، حيث انبرت الكاتبة بعد الحديث عن الرحلة للحديث عن سيرة الشاعر وشعره، وأتت بنماذج من كتاباته الشعرية، وكتابته عنها وحواره معها، وعدّت دواوينه المشتركة مع شعراء من الوطن العربي الصغير والكبير، فديوان "حوار الأربعاء"، اشترك فيه الشاعر النجار المنبجي الحلبي مع سمير ددم السلقيني الحلبي، والمصريّيَن حسين علي محمد، ومحمد سعيد بيومي، ثم اشترك في ديوانه "الطائران والحلم الأبيض" مع الشاعر المغربي محمد علي الرباوي، ثم ديوان النجار الخاصّ "من سرق القمر".. ثم تنتقل الكاتبة إلى ما كتبه الشاعر عنها، وعن كتاباتها، وأمسياتها وندواتها، ولقاءاته الأدبية والصحفية معها، ثم عمدت إلى إعطاء الشاعر شيئاً من حقه، حين قالت: "هو من أوائل المجدّدين في الشعر، والمتخلّين عن القافية، مسايراً حداثة العصر الذي لم يعد فيه أيّ تناغم، وأية قوافٍ.." ولم تنسَ أخيراً ما كتبه شاعر السلمية المجدّد "سليمان عوّاد" عام 1974 عن "مصطفى النجار" من كلماتٍ لها رائحة الزهر بعد ندى الربيع، حين قال: "مصطفى النجار، شاعر تروبادور، مغنٍ جوّال، يحاول إيقاظ الذين يعيشون في الواقع، في العالم، ولم يخطر بباله أن العيون التي اعتادت على ثقب الأرض، ونهْش كبدها لا تدرك معنىً لكل أصوات الشعراء والمنقذين في العالم".

يزخر كتاب ضياء بالمحطّات الشخصية، وقد أتقنت فيها اللعبة التي عملت على تحريك الحالات العاطفية وتنشيطها، ومن ثم، توظيفها البارع لآلية اللعب الحرّ على المشاعر المتبادلة بينها وبين الأديب الذي تكتب عنه، تنقل عبْره إحساساتها المتدفقة نحوه، وإحساساته نحوها، وهي آلية تنوّعت فيها النقلات الثقافية، وكأن الكاتبة عمدت إلى إيجاد مرايا مجلوّة، تنظر فيها إلى نفسها، وكلٌّ منا يعلم مدى انشغال الأنثى بالمرآة، وقد قلت في دراستي عن روايتها "اختياراتي والحب": إن "غالية" بطلة الرواية هي "ضياء" الكاتبة، وإن الرواية هي مرآة الكاتبة، ونصُّ الرواية غدا مفتاحاً لعوالم النصّ المرشوم بالأنثى، بوصف الساردة هي الذات الثانية للكاتبة، فـ"**ضياء**" هي مؤلفة الرواية، و"**غالية**" هي بطلة النصّ، وهما مزيجٌ من أنوثةِ لغةِ الساردة مع أنوثة الكاتبة، ووحدةُ العلاقة بين الأنثى خارج النصّ، والأنثى التي في داخل النصّ تعني عضويّة العلاقة بين الكاتبة ولغتها. وتمتدّ هذه العلاقة عبْر اتّحاد الأنثى مع جميع العناصر الأساسيّة، فـ"**غالية**" هي الأنثى، وهي المدينة، وهي الوطن، وهي الذاكرة. ومن ثم هي الكاتبة ضياء.

وقد قدّمتِ الرواية جرداً لحياة الكاتبة نفسها التي تقترب كثيراً من شخصيّة "**غالية**" مع أمّها، لتكشف أسرار مجتمعها الروائيّ وتداعياته، وسواءٌ أكانت "**غالية**" هي "**ضياء قصبجي**" أم صورةً من صورها، فإن الرواية كانت عملاً أنثوياً كامل الأنوثة، جعلنا نتحرّك مع خطوات الطفلة البريئة، ونسمعها تعبّر عن مشاعرها وهي تركب (الترام) أو (الحنطور/العربجي) أو تنظر إلى (صندوق العجائب) بعيون الماضي الذي يعجّ بالحكايات والصور التي ترسم ملامح طفولتها من خلال المجتمع الشعبيّ الحلبيّ، ومن ثمّ مراهقتها المتفتحة على مجتمع الجامعة الناهض، حيث تتبدّل المعايير بتبدّل الوعي والثقافة، وقد جسّدت شخصيّتُها مثالاً للشخصيّة النامية في الرواية.. تلك الشخصيّة التي ترصد تطوّراتها الفكرية والبدنية منذ الطفولة حتى الزواج ولكن بعفويّةٍ أدبية، وكذلك الحال في كتاب "أدباء في حياتي" فهو مرآة الكاتبة التي ترينا فيها صورتها الإنسانية والأدبية والثقافية، صورة الأنثى الموشومة بحبّ الأدب وأهله، وعلى الرغم من أن الكتاب مغايرٌ لكتب ضياء القصصية والروائية والطفلية، إلاّ

أنه ينبثق من المشكاة التي انبثقت منها بقية الأجناس الأدبية التي كتبتها، لذلك يمكن القول إن اثنين وعشرين أديباً وأديبتين، تناولهم الكتاب المحتفى به، قد ذُكر بعضُهم في روايتها "اختياراتي والحب"، وهذا يعني أن كلاً من النصّ السير ذاتي، والروائي، قد شكّل لدى "ضياء" ما يُعرف بالحرص على تأطير صورتها الأدبية، التي هي هويّةُ انتماءٍ وسيرةُ عمرٍ، نتجت عن الفعل الخلّاق لوعيها الثقافي؛ وكما اندفعت البطلة "غالية" ـ في الرواية ـ إلى مواصلة تثقيف نفسها أدبيّاً، فمارست قراءة القصّة وكتابتها، حتى غدت مفتونة بالرموز الأدبيّة؛ من العرب والأجانب، من أمثال "**فاضل السباعي، وعبد السلام العجيلي، وحنا مينه، وحيدر حيدر، ووليد إخلاصي، وفرجينيا وولف، وناتالي ساروت، وفرانسواز ساغان**" فإنها في كتاب الأدباء الذين عبروا في حياتها لم تخرج سيرتها عن هذا النطاق.

في الرواية، جعلت ضياء نافذةَ غرفتها تطلّ على القلعة؛ أشهر معالم حلب، مؤكدةً ـ منذ المقدّمة ـ على دور (النافذة) في الرصد والمراقبة والانفتاح على العالم، وهذا ما حرصت عليه الكاتبة في كتاب المذكرات والسيرة الذاتية، إذ عمدت إلى فتح نوافذ بيتها وتركها مشرعة على الجهات الأربع، فكتبت عن أدباء من حلب، وما حول حلب محلياً، وما هو أبعد من حلب عربياً.

أحبّت ضياءُ حلبَ بل عشقتها، لذلك حرصت على تخليد جمالياتها في معظم ما كتبت، ففي رواية "اختياراتي والحب" كتبت عن شوارعها وأزقتها، ونوافذ بيوتها، وتاريخها وقلعتها، كأن تقول: "**أيتها القلعة الرابضة في حضن مدينة حلب. أنتِ يا من شمختِ بماضيك الحافل بأمجادك، ومضت السنون تلو السنين، ومضى جيلٌ وأتى جيل، شُيِّدتْ مدنٌ وهُدمتْ مدن.. وأنتِ كما أنتِ بمئذنتك العالية، وساحاتِكِ الواسعة، وشبابيكك المطلّة على المدينة، بسجنكِ وروعتكِ وأصالتك**".

إن الوقوف على هذه المعالم، لا يعني مجرّد الإخبار عن المسمّيات، وإنما يعني أن الكاتبة تؤكّد أن كل ما هو مذكورٌ حقيقيٌّ واقعيٌّ يسكن القلب، الأمر الذي يجذب القارئ إلى الكتاب ويتابع سيرة شخصياته.

في كتاب (أدباء في حياتي)، كانت حلب حاضرةً بجمالياتها أيضاً في كل صفحةٍ من صفحاته، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، قولُها في مطلع كتابتها عن رواية "ثم أزهر الحزن" للأديب "فاضل السباعي":

"في بوابات حلب العتيقة، يسكن التاريخ، وتتسامق أشجار النارنج.. في نوافذ أقبيتها تستقرّ شربات الفخّار، والجرار الصامتة... وتزهر أصص العطرية والليكيّة.

أذكرُ حلبَ القلعة فتشتعل الفوانيس، وتتّقد الشموع، وتهدل الحمائم على الحيطان الآجرية.. حلب الأدب وطفولتي فيها، وأول كلمةٍ كتبتها من وحي حبي لها.. وتتوارد لخيالي الحكايا القديمة، وبداياتي الأدبية. تُرى لو لم أكن مولودةً في حارة (الجلوم) من أين كنت أستمدّ كتاباتي وأفكاري؟..

وأنا أقول: إنّ الكاتبة تعمل على تطوير خطاب الحكي من القصة إلى الرواية إلى السيرة الذاتية فالطفولة والمذكّرات، باتّجاه توضيح صورتها الأدبية، بطريقةٍ طريفةٍ، فيها من الوفاء بقدْر ما فيها من ملامسة حياة أدبائها وعوالمهم ملامساتٍ شفافةٍ، كما لو أنها كانت تمسّها بجناح فراشةٍ بيضاء محلّقةٍ حول شجيرات وردٍ أحمر، وضياءُ تعيد الفضل في ذلك إلى منبتها الشعبي، وتقول لولا ولادتُها في حيّ الجلّوم لما كان هذا الإبداع، وقديماً قال العرب: لولا "**عبلة**" ما كان "عنترة **العبسي**" من أعظم فرسان التاريخ، ولولا "البسوس" لما نشبت حرب "**داحس والغبراء**" ولولا "**شهرزاد**" لما كفَّ "**شهريار**" عن قتل النساء، ولولا "**بثينة**" و"**ليلى**" لما اشتهر "**جميل**" و"**قيس**" والآن نحن نقول: لولا "**ضياء قصبجي**" لما سعدنا بلقاء الأحبّة في هذه السهرة الحلبية الفريدة.

□□

الدكتور إحسان النص

(دقائق في رحاب مسيرته وعطاءاته)

❑ مصطفى عكرمة *

الدكتور إحسان النص علم من أعلام الأدب سيعيش في ذاكرة طلاب الأدب العربي وعشاقه أجيالاً قد لا يحدها زمان في أرجاء وطننا العربي بعد أن أغنى طلابَه بما قلّ نظيرُه من العطاء المتجدد في عدد من البلدان العربية التي عمل بها مدرساً وأستاذاً تسعى للظفر به الجامعات والمجامع والهيئات العلمية.

ولد إحسان النص في دمشق سنة 1921م لأسرة عرفت بحب العلم، والعمل بالتجارة فأخوه الدكتور عزت النص الذي عهدت إليه وزارات عدة، رافق في صباه الشاعر نزار قباني مرافقة شبه يومية وقد أهدى له نزار أول ديوانين له.

وفي "مكتب عنبر" ومنه ظهرت ميوله الأدبية تحرك قلمه في كتابة المجلة الحائطية، وتلتها المقالات الأدبية، قرأ قبل دخوله الثانوية معظم كتب التراث الأدبي واستفاد منها لغة وأسلوباً، ولمع اسمه كاتباً في مجلة الثقافة المصرية التي كان يرأس تحريرها آنذاك الأستاذ (أحمد أمين) الذي أصبح أستاذه فيما بعد لينهل منه ومن أقرانه المزيد من الثقافة والعلم في كلية الآداب بجامعة القاهرة...

وقد أولع ولعاً شديداً بالأدب الفرنسي فقد أتقن الفرنسية وهو في المرحلة الثانوية.

مارس بعد تخرجه أعمالاً وظيفية أهّله إخلاصه فيها وتفوقه في أدائه على حصوله ما أراده فنال إجازته الجامعية بدرجة ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى وكان من أساتذته الأجلاء الذين تأثر بهم وأحبهم د. طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وعبد الوهاب عزام ومصطفى السقا ود. سهير القلماوي من الذين جمعته بهم الصداقة، وهو طالب عندهم، وأكثر ما يخصُّ ذكره من بين هؤلاء الأفذاذ أستاذه د. شوقي ضيف الذي أشرف على رسالة الماجستير والدكتوراه اللتيْن تفوق بهما أيما تفوق..

ومسيرة عمله بل أعماله بعد تخرجه وتفوقه ممّا جعله محط أنظار المسؤولين في التربية الأمر الذي حرمه من دخول الجامعات الفرنسية التي كان

مؤهلاً لها إذ كان عليه أداء الواجب لوطنه، وطلاب الأدب فيه نظراً لثقافته وعلمه، فدرس الأدب العربي في ثانويات دمشق عشر سنوات أنشأ في أثنائها "النادي القومي" ثم أنشأ مع بعض زملائه "دار الثقافة" التي أقبل عليها الطلاب في ذلك العهد إقبالاً عظيماً لما كان لها من شهرة كانت أهلاً لها...

تولى التدريس في كلية الآداب بجامعة دمشق عام 1963 بصفة مدرس وفي عام 1966 حصل على مرتبة أستاذ مساعد، وتمت إعارته إلى كلية الآداب بجامعة الجزائر فكان أول من أوفد إليها للنهوض بمهمة تعريبها ليشارك بعدها بعام مع زملائه الذين أوفدوا إليها من جميع الاختصاصات بحماس وطنيّ وقوميّ مبشرين بالتقدمية، وكان لسلوكهم المستقيم في عملهم ومحبتهم له وغيرة على تعريب الجزائر ما جعل ذكرهم ووفاءهم أحدوثة لأجيال الجزائريين..

بقي هذا الأستاذ ستة أعوام في جامعة الجزائر على ضآلة المرتب الذي لم يكن هدفه ولا الغاية عنده فإنه يحمل رسالة التعليم بكل ما يعنيه حمل الرسالة وما يتطلبه حملها من سهر وجهد يحمد الله أن هيأه لحمل تلك الرسالة المقدسة... ورافق تدريسه إعداد المحاضرات والمقالات التي كانت تترقبها كبريات الصحف والمجلات، ويتوق لها الطلاب المتعطشون، وتدعوه إليها النوادي والمنتديات، وأشرف خلالها على عدة رسائل جامعية فكان من المقربين إلى نخبة كريمة من رجالات الأدب والسياسة في الجزائر التي أحبّته كما أحبّها، ومنهم د. أحمد طالب الإبراهيمي وعبد الحميد المهري ومحمد الميلي وغيرهم، وفي عام 1971 و1972 عاد للتدريس في جامعة دمشق وحصل على مرتبة الأستاذية، استمرت حتى عام 1979 ألّف خلالها وحقق ثلاثة عشر كتاباً في الأدب والدراسات التراثية والإبداعية التي أغنت عشاق التراث وطلاب الآداب. وللأستاذ الدكتور إحسان النص إضافة إلى كتبه القيمة عشرون محاضرة في المجامع العلمية للغة العربية في مختلف جوانب الأدب في جميع عصوره...

كما نجد له الجزء الثالث من كتاب "حول كُتّاب شخصيات كتاب الأغاني المجلد 61" وكما له أحد عشر كتاباً في الأنساب العربية في أجزاء مختلفة منها الأجزاء التالية:

المجلد 64 الجزء الرابع والثالث والرابع في المجلدين 65 و 66 والجزء الأول من المجلدين 67 و 68 والجزء الثالث من المجلد 68 وكذلك الجزء الرابع من المجلد نفسه، والجزء الأول من المجلدين 70 و 80 وكل هذه البحوث جمعت ونشرت في كتاب مستقل...

ولأديبنا الكبير 29 كلمة وبحثاً نشرت في المجلدات 67 و 68 و 71 و 72 و 73 و 75 في أجزائها المختلفة، كما نشرت له بحوث في الموسوعة العربية في مجلداتها 1 و 4 و 5 و 6 وعشرات المقالات الأدبية في عدد من الصحف والمجلات المحلية والعربية.

زادت عن السبعة والستين، إضافة إلى بحوث ألقيت في مؤتمرات مجمع القاهرة وكلها في موضوعات حيوية وفي غاية الأهمية....

انتخب في عام 1993 في دمشق نائباً لرئيس المجمع، وقبلها رئيساً لقسم اللغة العربية في الموسوعة العربية... وقد أقيم له حفل تكريمي في قسم اللغة العربية في دمشق.

ورغم مرضه الذي ثناني عن اللقاء الحي به لم يزل منصرفاً إلى إعداد بحوث لنشرها، مصراً بذلك على تأديته لرسالته في عالم الثقافة والمعرفة والأدب.

□□